LES ROTHSCHILD
UNE DYNASTIE DE MÉCÈNES EN FRANCE

Sous la direction de
Pauline Prevost-Marcilhacy

VOLUME I
1873-1922



LOUVRE ÉDITIONS
BNF ÉDITIONS
SOMOGY ÉDITIONS D'ART

Cet ouvrage a pu être publié grâce à la générosité de la famille Rothschild



Avec le soutien de l'Institut de France-Académie des Beaux-Arts pour les photographies réalisées à la villa Ephrussi de Rothschild

L'ouvrage a bénéficié du soutien de Sotheby's

Sotheby's

Le musée du Louvre et la Bibliothèque nationale de France, coéditeurs des présents ouvrages, se sont rapprochés de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) afin que ce dernier mette en œuvre un portail destiné à faire connaître et valoriser les donations faites par la famille Rothschild aux institutions françaises. C'est ainsi que l'INHA a élaboré un programme « Les collections Rothschild dans les institutions publiques françaises », et mis en ligne un portail donnant accès aux collections, lesquelles seront progressivement mises à jour. Il est consultable à l'adresse suivante : collections.rothschild.inha.fr.



Illustrations reproduites sur le coffret :
Les armes de la famille Rothschild en fond ; plat dessus : illustration du volume I ; plat dessous : illustration du volume III ; dos : illustration du volume II.

Illustrations de couverture :
Volume I : Joshua Reynolds, *Master Hare*, 1788, huile sur toile, don des héritiers d'Alphonse de Rothschild en son nom, 1906, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, inv. RF 1580.
Volume II : Wenzel Jamnitzer, *Daphné*, Nuremberg, vers 1569-1576, statuette, argent partiellement doré, corail rouge, Écouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20750.
Volume III : *Le Chansonnier de Jean de Montchenu*, Savoie, vers 1475, manuscrit, BnF, département des Manuscrits, collection Rothschild, inv. 2973, fol. 28 verso – 29.

www.louvre.fr
www.bnf.fr
www.somogy.fr
ISBN Somogy : 978-2-7572-0212-8
ISBN Bnf : 978-2-7177-2432-5
ISBN musée du Louvre : 978-2-35031-538-6

LES ROTHSCHILD
UNE DYNASTIE DE MÉCÈNES EN FRANCE

SOUS LA DIRECTION DE

Pauline Prevost-Marcilhacy

Louvre éditions
BnF Éditions
SOMOGY ÉDITIONS D'ART

Pauline Prevost-Marcilhacy
Maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université Charles-de-Gaulle Lille III, a conçu et dirigé cet ouvrage en concertation avec les multiples institutions concernées.

Elle a publié de nombreux articles sur la pratique de la collection et le marché de l'art (XIX[e]-XX[e] siècle).
Son ouvrage *Les Rothschild bâtisseurs et mécènes* (Flammarion, 1995) a été couronné du prix Eugène Carrière de l'Académie française, du prix de la Fondation Napoléon et du Prix de la demeure historique (1995-1996).

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Pauline Prevost-Marcilhacy

Marc Bascou
Directeur honoraire du département des Objets d'art du musée du Louvre, a été associé aux différentes phases de ce projet pour les œuvres entrées dans les musées, et chargé par Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre, d'une mission de coordination et de suivi éditorial.

Marianne Grivel
Professeur des universités,
université Paris IV Sorbonne

Isabelle le Masne de Chermont
Directrice du département des Manuscrits,
Bibliothèque nationale de France

Pascal Torres
Conservateur en chef,
direction de la Médiation
et de la Programmation culturelle,
musée du Louvre

ÉDITION

Musée du Louvre

*Sous-direction de l'Édition
et de la Production*

Violaine Bouvet-Lanselle
Chef du service des Éditions

Christine Fuzeau
Coordination et suivi éditorial

Direction de la Recherche et des Collections

Anne-Myrtille Renoux
Chef du service des Ressources
documentaires et éditoriales

**Virginie Fabre, Pauline Garrone,
Chrystel Martin, Mélanie Puchault,
Isabelle Zyserman**
Collecte de l'iconographie

Somogy Éditions d'art

Nicolas Neumann
Directeur éditorial

Stéphanie Méséguer
Responsable éditoriale

Béatrice Bourgerie et **Mélanie Legros**
Fabrication

Pauline Garrone
Coordination éditoriale

François Dinguirard
Conception graphique et mise en pages

Anne Chapoutot, vol. III ;
Marion Lacroix, vol. II ;
Sandra Pizzo, vol. I et II ;
Philippe Rollet, vol. I et II
Contribution éditoriale

AUTEURS

Bénédicte Ajac
Attachée de conservation au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Michel Amandry
Directeur honoraire du département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Élisabeth Antoine-König
Conservatrice en chef au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Pierre Arizzoli-Clémentel
Directeur général honoraire du Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Sylvie Aubenas
Directrice du département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Mathilde Avisseau-Broustet
Conservatrice en chef au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

François Avril
Directeur honoraire du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Paris

François Baratte
Professeur des universités, Archéologie de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Âge, université Paris IV Sorbonne

Françoise Barbe
Conservatrice en chef au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Marc Bascou
Directeur honoraire du département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Michèle Bimbenet-Privat
Conservatrice générale au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Rachel Boak
Senior Curator à Waddesdon Manor

Chantal Bouchon
Conservatrice honoraire au musée des Arts décoratifs, Paris

Jean-Gérald Castex
Conservateur au département des Arts graphiques du musée du Louvre, Paris

Isabelle de Conihout
Directrice du département Livres et Manuscrits de Christie's, Paris

Frédéric Dassas
Conservateur en chef au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Xavier Dectot
Directeur du département Art et Design du National Museum of Scotland, Édimbourg

Blaise Ducos
Conservateur en chef au département des Peintures du musée du Louvre, Paris

Catherine Faivre d'Arcier
Conservatrice en chef au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Gwenaëlle Fellinger
Conservatrice au département des Arts de l'Islam du musée du Louvre, Paris

Élisabeth Fontan
Conservatrice générale honoraire au département des Antiquités orientales du musée du Louvre, Paris

Anne Forray-Carlier
Conservatrice en chef au département XVIIe-XVIIIe siècles du musée des Arts décoratifs, Paris

Pascale Gorguet Ballesteros
Conservatrice en chef au Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, Paris

Marianne Grivel
Professeur des universités, Histoire de l'art moderne, université Paris IV Sorbonne

Geneviève Guilleminot-Chrétien
Conservatrice générale à la Réserve des livres rares de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Dominique Hollard
Responsable de la collection des monnaies romaines au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Hélène Joubert
Conservatrice en chef, responsable de l'Unité patrimoniale des collections Afrique au musée du Quai Branly, Paris

Alexis Kugel
Historien de l'art, antiquaire

Gisèle Lambert
Conservatrice en chef honoraire au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Ulrich Leben
Conservateur associé à Waddesdon Manor

Michèle Le Pavec
Conservatrice générale au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Estelle Leutrat
Maître de conférences, Histoire de l'art moderne, université Rennes 2

Catherine Loisel
Conservatrice en chef au département des Arts graphiques du musée du Louvre, Paris

Philippe Malgouyres
Conservateur en chef au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Véronique Meyer
Professeur des universités, Histoire de l'art moderne, université de Poitiers

Patrick Michel
Professeur des universités, Histoire de l'art moderne, université Charles-de-Gaulle Lille III

Esther Moench
Conservatrice du Patrimoine

Cécile Morrisson
Directrice de recherches honoraire au CNRS, UMR 8167 Orient et Méditerranée, Paris

Sophie Motsch
Assistante de conservation au musée des Arts décoratifs, Paris

Julien Olivier
Responsable de la collection des monnaies grecques au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Alain Pasquier
Directeur honoraire du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre, Paris

Évelyne Possémé
Conservatrice en chef au musée des Arts décoratifs, Paris

Pauline Prevost-Marcilhacy
Maître de conférences, Histoire de l'art contemporain, université Charles-de-Gaulle Lille III

Marie-Anne Privat-Savigny
Conservatrice en chef au Musée national de la Voiture, Domaine national du palais de Compiègne

Béatrice Quette
Chargée des collections asiatiques au musée des Arts décoratifs, Paris

Marie-Laure de Rochebrune
Conservatrice en chef au département du Mobilier et des Objets d'art au Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Bénédicte Rolland-Villemot
Conservatrice en chef au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille

Guillaume Séret
Historien de l'art

Marie-Hélène Tesnière
Conservatrice générale au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Dominique Thiébaut
Conservatrice générale au département des Peintures du musée du Louvre, Paris

Pascal Torres
Conservateur en chef à la direction de la Médiation et de la Programmation culturelle du musée du Louvre, Paris

Inès Villela-Petit
Conservatrice au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Pierre Wachenheim
Maître de conférences, Histoire de l'art moderne, université de Lorraine, Metz

Dimitrios Zikos
Historien de l'art

REMERCIEMENTS

Ces trois volumes n'auraient pu voir le jour sans la bienveillante attention de la famille Rothschild, qui nous a ouvert ses archives et nous a soutenue dans ce projet. Nous tenons particulièrement à remercier le baron et la baronne David de Rothschild, le baron et la baronne Benjamin de Rothschild, le baron et la baronne Éric de Rothschild, le Baron Nathaniel de Rothschild, Béatrice et Pierre Rosenberg, et Julien de Beaumarchais Rothschild. Nous associons à ces remerciements la mémoire du baron et de la baronne Élie de Rothschild et celle de la baronne Philippine de Rothschild. Nous souhaitons en premier lieu exprimer notre reconnaissance à Henri Loyrette, qui, lorsqu'il était président-directeur du musée du Louvre, nous a vivement encouragée dans ce long et passionnant projet, à Jean-Luc Martinez, son successeur, ainsi qu'à leurs administrateurs généraux Didier Selles et Aline Sylla, puis Hervé Barbaret, Catherine Sueur et Karim Mouttalib, sans oublier Juliette Armand, Vincent Pomarède et Laurence Castany, à Jean-Noël Jeanneney, président-directeur de la Bibliothèque nationale de France, Bruno Racine et Laurence Engel, ses successeurs, Agnès Saal, directrice générale et Jacqueline Sanson son successeur, qui nous ont permis de le mener à bien. Que soit remercié Guillaume Cerutti, président de la Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques (FNAGP), et qui, alors qu'il était président-directeur général France de Sotheby's, a bien voulu faire acte de sa générosité. Ce projet est avant tout le fruit d'un long travail collectif et nous exprimons notre plus vive reconnaissance à tous les responsables d'institutions patrimoniales en France ou à l'étranger, ainsi qu'aux conservateurs à Paris ou en région, qui ont bien voulu lui apporter leur concours. Notre gratitude va en premier lieu aux directeurs des départements du musée du Louvre et de la Bibliothèque nationale de France : Vincent Pomarède et son successeur Sébastien Allard ainsi qu'à Élisabeth Foucart-Walter, conservatrice en chef au département des Peintures, Carel Van Tuyll Van Serooskerken et son successeur Xavier Salmon au département des Arts graphiques, Geneviève Bresc-Bautier et son successeur Sophie Jugie au département des Sculptures, Alain Pasquier et son successeur Françoise Gaultier au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Sophie Makariou et son successeur Yannick Lintz au département des Arts de l'Islam, Marc Bascou et son successeur Jannic Durand au département des Objets d'art. Nous tenons à remercier tout particulièrement Marc Bascou pour l'aide précieuse qu'il a bien voulu nous accorder dans la dernière phase de la préparation de cet ouvrage. Notre gratitude va également à Pascal Torres et à son successeur Séverine Lepape, qui nous ont accueillie au sein des collections Edmond de Rothschild au musée du Louvre.

Nos remerciements les plus sincères s'adressent également aux directeurs de départements de la Bibliothèque nationale de France qui ont facilité nos recherches : Sylvie Aubenas au département des Estampes et de la Photographie, Matthias Auclair au département de la Musique, Jean-Marc Chatelain à la Réserve des livres rares, Frédérique Duyrat aux Monnaies, Médailles et Antiques, Isabelle le Masne de Chermont aux Manuscrits ainsi que Maxence Hermant, conservateur. Il nous est également agréable de remercier Francine Mariani-Ducray, directrice des Musées de France, et son successeur, Marie-Christine Labourdette, Arnaud d'Hauterives, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Laurence Sigal, directrice du musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, et son successeur Paul Salmona, Béatrice Salmon, directrice des collections des Arts décoratifs, et son successeur Olivier Gabet, Jean-Marc Léri, directeur du musée Carnavalet, et son successeur Valérie Guillaume, Élisabeth Taburet-Delahaye, directrice du musée de Cluny, Alain Seban, président du Centre Pompidou, et Alfred Pacquement, directeur du Musée national d'art moderne, Thierry Crépin-Leblond, directeur du musée national de la Renaissance à Écouen, Nicolas Sainte-Fare-Garnot, directeur du musée Jacquemart-André, et son successeur Pierre Curie, Serge Lemoine, directeur du musée d'Orsay, et son successeur Guy Cogeval, Christophe Leribault, directeur du musée du Petit Palais, Stéphane Martin, président du musée du Quai Branly, Jean-Pierre Mohen, directeur du Patrimoine et des Collections du Quai Branly, et son successeur Yves Le Fur.

Nous n'oublions pas non plus l'accueil favorable que nous ont réservé Bruno Monnier, président-directeur général de Cultures Espaces, Pacôme de Galliffet, alors directeur de la villa Ephrussi de Rothschild à Saint-Jean-Cap-Ferrat, et son successeur Louis Mezin, Gérard Alaux, directeur honoraire de la Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques (FNAGP), et Laurence Maynier, son successeur, Mireille Munch, maire de Ferrières, au château de Ferrières. Nous exprimons notre vive gratitude à tous les conservateurs de Waddesdon Manor, qui nous ont accueillie lors de nos différents séjours, en particulier Juliet Carey, Ulrich Leben, Pippa Shirley, Colette Warbrick et Catherine Taylor, directrice des archives, ainsi que sa collaboratrice Rachel Jacobs. Sans oublier le secrétariat du baron Éric de Rothschild, Firoz Ladak, directeur général, Fondations Edmond de Rothschild, Anne-Aimée Francès, directrice Arts, Fondations Edmond de Rothschild, pour leur aide indispensable. De très nombreux collègues, chercheurs ou amis ont contribué d'une manière ou d'une autre à nos travaux. Nous leur en sommes très reconnaissante, en particulier Nathalie Brunel, Jean-Marie Bruson (musée Carnavalet), Cécilie Champy-Vinas (musée du Petit Palais), Nathalie Chauvin, Laure Collignon (musée Picasso), Florence d'Halluin, Emmanuelle Héran, Jean Estève, Dr Wolf Eierman, Dr Catherine Fraixe, Marie Gloc, Lionel Gosset, Hervé Grandsart, Anne-Hélène Hoog (musée d'Art et d'Histoire du judaïsme), Wiebte Krohn, José Los Llanos (musée Cognacq-Jay), Françoise Mardrus, Simon de Monicault, sans oublier Sarah Matthew qui nous a accueillie si souvent à Londres, Gioia Perugia Sztulmann, Dr Stuart W. Pyhrr (Metropolitan Museum, New York), Anne Roquebert (musée d'Orsay), Dr Jochen Sander, Amélie Simier (Petit Palais), Dr Katrien Timmers, Jean Vérame, Dr Philip Ward-Jackson, Dr Anette Weber. Notre profonde reconnaissance va aussi à nos collègues à l'Université Charles-de-Gaulle Lille III, qui nous ont accompagnée tout au long de ce projet, en particulier Delphine Bière, Frédéric Chappey, Isabelle Enaud et Valentina Sapienza. Leur amitié et leurs conseils nous ont été très précieux. Une pensée particulière va à Clotilde de Bellegarde pour son soutien indéfectible et ses avis toujours amicaux et avisés.

Dans les régions, ce projet n'aurait pu être mené à bien sans l'aide des nombreux conservateurs et directeurs d'institutions qui nous ont généreusement aidée tout au long de ces huit années à établir la liste des très nombreux dons consentis aux musées français : Sylvie Grenant (musée Granet à Aix-en-Provence), Yannick Lintz (musée des Beaux-Arts d'Agen), Matthieu Pinette (musée de Picardie à Amiens), Pantxipa de Paepe (musée Boucher-de-Perthes à Abbeville), Jean-Marc Olivesi (musée Fesch à Ajaccio), Patrick Le Nouëne (musée des Beaux-Arts d'Angers), William Saade (musée château d'Annecy), Annick Noter (musée des Beaux-Arts d'Arras), Micheline Durand (musée d'Art et d'Histoire d'Auxerre), Alain Girard (musée de Bagnols-sur-Cèze), Gabriel Diss (musée Barrois à Bar-le-Duc), Vincent Ducourau (musée Bonnat à Bayonne), Daniel Rouvier (musée des Beaux-Arts de Beaune), Josette Galiègue (musée départemental de l'Oise à Beauvais), Christophe Cousin (musée d'Art et d'Histoire de Belfort), Patrick Descamps (musée du Mont-de-Piété à Bergues), Marie-Hélène Lavallée (musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon), Françoise Poiret (musée château de Boulogne-sur-Mer), Dominique Comte (musée des Beaux-Arts de Bordeaux), Marie Dominique Nivière (musée de Brou à Bourg-en-Bresse), René Le Bihan (musée des Beaux-Arts de Brest), Christophe Marcheteau de Quinçay (musée des Beaux-Arts de Caen), Éric Blanchegorge (musée Antoine-Vivenel à Compiègne), Marie-Lucie Véran (musée de la Castre à Cannes), Annette Haudiquet (musée des Beaux-Arts et de la Dentelle à Calais), Laurent Guillaut (musée Henri-Martin à Cahors), Véronique Burnod (musée municipal de Cambrai), Marie-Noëlle Maynard (musée des Beaux-Arts de Carcassonne), Monique Bordier (musée de Châlons-en-Champagne), Sylvie Taj (musée Denon à Châlon-sur-Saône), Pierre Dumas (musée des Beaux-Arts de Chambéry), Alain Tourneux (musée de Charleville-Mézières), J. Lebroc (musée des Beaux-Arts de Château-Gontier),

Fabienne Stahl (musée de Châteauroux), D. Vila (musée Paul-Chéron à Châtellerault), Alain Chiron (musée d'Art et d'Histoire de Cholet), Jean-Luc Dufresne (musée Thomas-Henry à Cherbourg), Nathalie Roux (musée d'Art Roger-Quillot à Clermont Ferrand), Régis Fabre (musée municipal de Draguignan), Aude Cordonnier (musée des Beaux-Arts de Dunkerque), Pierre Ickowicz (château musée de Dieppe), Josiane Richaud (musée Gassendi à Digne), Emmanuel Starcky (musée des Beaux-Arts de Dijon), Françoise Baligand (musée de la Chartreuse à Douai), Stéphane Paccoud (musée des Beaux-Arts de Lyon), Christine Cordina-Baixe (musée départemental de Gap), Mireille Munch (château de Ferrières), Caroline Jorrand (musée des Beaux-Arts de Laon), Matthieu Gilles (musée départemental d'Épinal), Julie Pellegrin Gérard (musée municipal d'Évreux), Hélène Vincent (musée de Grenoble), Charlotte Riou (musée d'Art et d'Archéologie de Guéret), Anne-Marie Bergeret (musée Boudin à Honfleur), Noël Coret (musée Gatien-Bonnet à Lagny-sur-Marne),Thierry Le François (musée d'Art et d'Histoire de La Rochelle), Véronique Notin (musée municipal de l'Évêché à Limoges), Paul Cayla (musée Raymond-Lafage à Lisle-sur-Tarn), Laurence Huault-Nesme (musée Hébert à La Tronche), Arnaud Brejon de Lavergnée, Annie Scottez de Wambrechies (musée des Beaux-Arts de Lille), Marianne Thauré (musée du Mans), Françoise Sarret (musée Petiet à Limoux), Marie Lapalus (musée des Ursulines à Mâcon), Nadine Zannini (musée des Beaux-Arts de Marseille), Annie-Claire Lussiez (musée de Melun), Catherine Gourdet (musée des Beaux-Arts de Menton), Marie-Claude Guillou (musée des Jacobins à Morlaix), Nadine Berthelier (musée départemental Anne-de-Beaujeu à Moulins), Blandine Chavanne (musée des Beaux-Arts de Nancy), Claude Allemand-Cosneau (musée des Beaux-Arts de Nantes), Jean Lepage (musée de Narbonne), Françoise Reginster (musée de Nevers), Patricia Grimaud, Annie Terrel (musée des Beaux-Arts de Nice), Guy Tosato (musée des Beaux-Arts de Nîmes), Jacques Piette (musée Paul-Dubois – Alfred Boucher à Nogent-sur-Seine), Véronique Galliot-Rateau (musée des Beaux-Arts d'Orléans), Guillaume Ambroise (musée des Beaux-Arts de Pau), Élisabeth Carboneau (musée de Pont-Audemer),Christophe Duvivier (musée Tavet-Delacour à Pontoise), Marie-Hélène Montout-Richard (musée des Beaux-Arts de Reims), Françoise Haudidier (musée municipal de Remiremont), Patrick Daum et Olivia Savatier (musée des Beaux-Arts de Rennes), Brigitte Bouret (musée des Beaux-Arts de Roanne), Bruno Gaudichon (musée d'Art et d'Industrie de Roubaix), Diederik Bakhuys (musée des Beaux-Arts de Rouen), Marc Barbier (musée municipal de Saint-Dizier), Cécile Bourgin (musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne), Bernadette Boustany (musée de Saint-Maur-des-Fossés), Yves Bourel (musée de l'Hôtel-Sandelin à Saint-Omer), Maurice Louf (musée de Saint-Pol et du Ternois), Hervé Cabezas (musée Antoine-Lécuyer à Saint-Quentin), Jean-Yves Hugoniot (musée de Saintes), Jeanne-Yvonne Simon Hamel (musée d'Art et d'Histoire de Saint-Brieuc), Sandrine Balan (musée de Semur-en-Auxois), Bénédicte Pradié-Ottinger (musée d'Art et d'Archéologie de Senlis), Lydwine Saulnier-Pernuit (musée municipal de Sens), Françoise Lopez (musée Paul-Valéry à Sète), Dominique Roussel (musée de Soissons), Michel Hachet (musée d'Art et d'Histoire de Toul), Brigitte Gaillard (musée de Toulon), Alain Daguerre de Hureaux (musée des Augustins à Toulouse), Évelyne Dorothée-Allemand (musée de Tourcoing), Philippe Le Leyzour (musée des Beaux-Arts de Tours), J.-P. Sainte-Marie (musée d'Art et d'Archéologie de Troyes), Isabelle Rooryck-Dulac (musée des Beaux-Arts de Tulle), Hélène Moulin (musée des Beaux-Arts de Valence), Patrick Ramade (musée des Beaux-Arts de Valenciennes), Françoise Le Saux (musée de la Cohue à Vannes), Carine Delaporte (musée Alexandre-Dumas à Villers-Cotterêts).

Ces remerciements ne seraient pas complets si nous ne mentionnions pas l'aide des très nombreux directeurs de services d'archives et documentalistes qui nous ont aidée dans nos recherches. Nos remerciements les plus chaleureux vont tout d'abord à l'équipe des Archives Rothschild à Londres pour son précieux concours, en particulier Melanie Aspey, directrice des archives, Natalie Board, Justin Cavernelis-Frot, Caroline Shaw, Claire Amandine Soulié.
Toute notre gratitude va également à Victoire Autajon, Carole Avenel, Isabelle Balandre, Yves Béniguel, Lionel Britten, Anne-Marie Castelain, Valérie Durey, Victoria Fernandez, Boris France, Sébastien Chauffour, J. Nidelet, P. Lagadec, A. Lefalher, Jean-Charles Leyris, Isabelle Limousin, Brigitte Massé, Alix Méry, à laquelle va notre gratitude pour son aide efficace dans le récolement des dons en région, A. Meunier, Ilaria della Monica, Philippe Perfettini, Sophie Picot-Bocquillon, Élisabeth Rey, Patrick Vazeilles, Karine Viatche, Christel Winling.
Une mention particulière va vers Aurélien Conraux, chef de mission pour la section de la production documentaire et des archives de la Bibliothèque nationale de France, et son adjointe Alix Charpentier, Alain Prévet, chargé d'études documentaires et principal responsables des Archives des musées nationaux, pour leur aide indispensable dans les archives de la Bibliothèque nationale de France et des musées nationaux, ainsi que vers Sébastien Gonnet, chargé des Expositions et de la Recherche, pour son aide précieuse au FMAC. Qu'ils soient ici très vivement remerciés.
Nous remercions tout particulièrement les cinquante-trois auteurs qui nous ont fait confiance et se sont associés à ces trois ouvrages ainsi que tous ceux qui ont pris part à l'édition. Ce travail monumental n'aurait pu être mené à bien sans la persévérance et le soutien de Violaine Bouvet-Lanselle, chef du service des Éditions du musée du Louvre, et de Nicolas Neumann, directeur de Somogy Éditions d'art. À la Bibliothèque nationale de France, nous avons pu compter sur la bienveillance de Jocelyn Bouraly et Pierrette Crouzet et de leurs successeurs, Jocelyn Rigault, Benjamin Arranger et Marie-Caroline Dufayet. Une mention spéciale doit être réservée à Christine Fuzeau, responsable éditoriale, qui a été d'un soutien sans faille tout au long de l'élaboration de ce projet durant lequel sa patience et sa bonne humeur ont été mises à rude épreuve. Qu'ils soient tous vivement remerciés et assurés de notre profonde reconnaissance, et en particulier François Dinguirard pour sa très élégante maquette et Anne Chapoutot pour ses indispensables et minutieuses corrections. Notre reconnaissance s'adresse également aux correcteurs Marion Lacroix, Sandra Pizzo et Philippe Rollet.
Notre gratitude va également à Vanessa Aspart, Virginie Fabre, Chrystel Martin, Frédérique Savona et son équipe, Isabelle Zyserman, qui ont eu la lourde charge de réunir l'iconographie, sans oublier Mélanie Puchault, qui s'est attelée avec talent et courage à l'index auquel Jonathan Caron et Philippe Rollet ont participé.
Nous tenons également à saluer le travail remarquable de toute l'équipe éditoriale, Fanny Meurisse, Moïna Lisowski, Pauline Garrone, Stéphanie Méséguer, Béatrice Bourgerie, Mélanie Le Gros et Marc-Alexis Baranes.

Ces trois volumes s'accompagnent de la mise en place d'un portail intitulé « Les collections Rothschild dans les institutions publiques françaises », mettant en valeur l'ensemble des collections Rothschild dans les musées français.
Ce portail se présentant comme le support numérique de ces volumes, nous savons gré à tous ses auteurs de leur implication dans le projet. Tous nos remerciements s'adressent à Antoinette Le Normand-Romain, directrice de l'INHA, Philippe Sénéchal, professeur à l'Université de Picardie, qui a soutenu le projet auprès de l'INHA, à Johanne Lamoureux, directrice du département des Études et de la Recherche, à Chantal Georgel, conseillère scientifique, à Laura de Fuccia, chef de projet, ainsi qu'à toute l'équipe informatique qui travaille à ce projet, en particulier Antoine Courtin, responsable de la cellule d'ingénierie documentaire, Pierre-Yves Laborde, Chloé Gautier, Julie Leclert, Gautier Auburtin.
Régis Stauder, coordinateur recherche et valorisation à la Bibliothèque nationale de France, a assuré le lien entre la Bnf et l'INHA. Au Louvre, nous remercions Katerina Chatziefremidou, Séverine Lepape et Victoria Fernandez. Pour le service des musées de France, nos remerciements s'adressent à Dominique Dupuis-Labbé, Laurent Manœuvre et Jeannette Ivain.

Nous souhaitons enfin dédier ces trois ouvrages à nos parents, Monique Prevost-Marcilhacy, conférencière honoraire des Musées nationaux, et Christian Prevost-Marcilhacy, inspecteur général honoraire des Monuments historiques, ainsi qu'à notre mari, Alain Boinet, et nos enfants, Philippe, Irène et Cyrille, dont le soutien et les encouragements furent constants tout au long de cette vaste entreprise.

Pauline Prevost-Marcilhacy



PRÉFACE

David de Rothschild
Éric de Rothschild
Benjamin de Rothschild
Nathaniel de Rothschild
Julien de Beaumarchais Rothschild

Il y a un peu plus de deux cents ans, notre ancêtre James de Rothschild s'installait à Paris. Homme d'affaires éminent, il participa aux projets de modernisation de la France et contribua largement avec ses quatre frères établis à Francfort, Londres, Vienne et Naples, à faire de Paris la capitale financière de l'Europe au XIXe siècle. Mais, en même temps, il mérite d'être reconnu comme l'un des « inventeurs de la philanthropie juive », dans la mesure où il a créé des institutions caritatives, dont diverses Fondations Rothschild, qui, aujourd'hui encore, sont actives et dynamiques.
Grand collectionneur d'œuvres d'art, James de Rothschild a ouvert dans ce domaine une voie qui allait être suivie par la plupart de ses descendants, montrant que notre nom doit être compris comme celui d'une famille unie et fraternelle dont l'intérêt pour l'art, le mécénat et la philanthropie est sans doute une caractéristique déterminante.
Au cours des dernières années, plusieurs ouvrages et trois expositions, l'une à Francfort, une autre à Londres et la troisième plus récemment à Paris à la Bibliothèque nationale de France, ont fait connaître certains aspects de l'activité familiale. Pour autant, son histoire culturelle n'avait jamais fait l'objet d'une étude globale et approfondie, alors que son mécénat s'est traduit depuis un siècle et demi par l'offre à plus de deux cents institutions françaises de plus de cent vingt mille œuvres d'art. Les présents volumes y remédient, qui mettent l'accent sur la diversité et la pluralité des intérêts.
Après la guerre de 1870 et jusqu'à nos jours, les dons Rothschild se sont succédé sur quatre générations. Edmond James et Gustave de Rothschild apparaissent en 1873 comme les premiers mécènes de la famille envers les institutions publiques de notre pays, offrant au musée du Louvre le produit des fouilles financées par eux en Asie Mineure à Milet et Didymes, sans oublier Alphonse de Rothschild, dont la démarche très originale a consisté à favoriser la naissance et le développement des musées de province par de multiples dons d'œuvres d'art de son époque.
En donnant au Louvre en 1935 sa très importante collection de dessins et d'estampes, les héritiers d'Edmond James s'attachaient à « poursuivre une tradition familiale qui veut qu'à chaque génération, nous nous efforç[i]ons d'enrichir de notre mieux le patrimoine de notre pays ».
En léguant à la Bibliothèque nationale sa collection d'autographes puis ses livres et ses manuscrits, Henri de Rothschild, qui se disait « le dépositaire de ces merveilles », déclarait « accomplir un devoir social » et considérait sa donation comme « un simple geste de solidarité ».
Méritent également d'être cités, parmi beaucoup d'autres, le legs d'Adolphe de Rothschild, qui écrivait léguer sa collection au musée du Louvre, « c'est-à-dire à la nation à laquelle j'ai le bonheur d'appartenir », celui par la baronne Salomon de son hôtel particulier et de ses collections, devenues aujourd'hui la Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques, celui de Béatrice Ephrussi de Rothschild à l'Institut de France de sa villa Ile-de-France et de ses collections, ou plus récemment les dons qu'Alix de Rothschild a consentis au musée de l'Homme.
Nous sommes reconnaissants envers l'équipe scientifique réunie par Pauline Prevost-Marcilhacy, l'initiatrice du projet, d'avoir su, dans ces trois volumes publiés aux Éditions du Louvre, de la Bibliothèque nationale de France et de Somogy Éditions d'art, mettre l'accent sur l'intérêt constant de notre famille pour les musées et les institutions culturelles de notre pays. Cet ouvrage a permis d'approfondir la connaissance des moyens et des méthodes utilisés par les grands collectionneurs de la fin du XIXe siècle, de leurs conseils, de leurs marchands et des relations passionnées qui s'établissaient entre eux.



PRÉFACE

Jean-Luc Martinez
Président-directeur du musée du Louvre

Laurence Engel
Présidente de la Bibliothèque nationale de France

Mécènes d'exception depuis le dernier quart du XIX[e] siècle, les Rothschild ont joué un rôle essentiel dans le domaine culturel et leurs actions témoignent de leur volonté de participer à l'enrichissement du patrimoine national, selon une grande tradition familiale poursuivie de génération en génération. La Bibliothèque nationale de France et le musée du Louvre, les deux principales institutions bénéficiaires de leur générosité, se sont associés pour réaliser cet ouvrage ambitieux destiné à leur rendre hommage. Mais cette immense générosité s'est déployée également par de multiples dons à de très nombreuses institutions situées sur l'ensemble du territoire, marquant ainsi un grand intérêt pour le développement des musées de province.

Cet ouvrage de grande envergure identifie cent vingt mille œuvres d'art données à plus de deux cents institutions et propose une vision synthétique et inédite de collections rassemblées par les Rothschild qui font désormais partie des collections publiques françaises, tout en remettant en perspective chaque don dans un ensemble. Les trois volumes consacrés à ce mécénat artistique hors du commun témoignent de la diversité et de la pluralité des goûts et des choix des différents collectionneurs et en offrent un panorama chronologique. Toutes les périodes de l'histoire de l'art sont représentées, allant de l'Antiquité à nos jours, ainsi que tous les continents – Europe, mais aussi Asie, Afrique, Amérique et Océanie – et toutes les techniques – peinture, dessin, estampe, sculpture, mobilier, tapisserie, céramique, verrerie, émail, orfèvrerie, bijoux, costumes, broderies, dentelles…

Parmi tous ces dons figurent des œuvres exceptionnelles, comme le trésor de Boscoreale, ou des ensembles inestimables, en particulier le fonds d'œuvres graphiques Edmond de Rothschild, offert avec le désir de créer au sein du Louvre un véritable musée de la gravure accessible aux amateurs, ou encore l'une des plus précieuses collections de livres de bibliophile et de manuscrits léguées à la Bibliothèque nationale. On y découvre aussi des œuvres plus modestes ou des legs insolites, témoignant d'un intérêt peu courant à cette époque pour des objets du quotidien.

Cette générosité exercée sur plus d'un siècle a pris diverses formes : dons, donations sous réserve d'usufruit, legs, dépôts de fondation familiale, auxquels se sont ajoutés des dations et des mécénats. Ce soutien constant a permis le financement de fouilles archéologiques et de la recherche scientifique qui les accompagne, aussi bien que des achats à des peintres et à des sculpteurs du XIX[e] siècle puis à des artistes représentatifs de l'Art déco, ou, plus récemment, la participation à l'acquisition de « trésors nationaux ».

L'activité du collectionneur s'est toujours confondue avec celle de l'érudit, et ces ouvrages ont aussi pour objet l'étude de la figure du collectionneur-donateur, à travers sa vision personnelle de l'art, son goût, sa démarche, ses motivations, ses intentions. L'amitié entre conservateurs et collectionneurs a également souvent joué un rôle déterminant dans le passage de la collection privée vers l'institution patrimoniale. Il y a lieu de distinguer les collections reçues en héritage, préservées de la dispersion, souvent à caractère généraliste, les œuvres acquises par les générations successives, qui témoignent de leur préférence pour tel ou tel domaine, et enfin celles qui ont été acquises dans le seul but d'être données à une institution.

Ce projet d'une singulière complexité, lancé avec enthousiasme par Pauline Prevost-Marcilhacy, a été mis en place en étroite collaboration entre le Louvre et la Bibliothèque nationale de France, impliquant plus de cinquante contributeurs, conservateurs et historiens, spécialistes des civilisations et des techniques concernées, certaines œuvres étant étudiées et reproduites pour la première fois. Il n'aurait pu aboutir sans la bienveillance et le soutien de la famille Rothschild, que nous souhaitons remercier chaleureusement.

Nous tenons à saluer cette pratique exemplaire d'un mécénat de haut niveau, aux multiples facettes, à souligner le rôle essentiel des collectionneurs pour les musées et les bibliothèques, et à exprimer la reconnaissance de la France envers de grands donateurs qui ont toujours conçu l'art et les institutions culturelles comme des instruments éducatifs et des symboles de la grandeur d'un pays.

AUTEURS DU VOLUME I

Élisabeth Antoine-König Conservatrice en chef au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Mathilde Avisseau-Broustet Conservatrice en chef au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

François Avril Directeur honoraire du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Paris

François Baratte Professeur des universités, Archéologie de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Âge, université Paris IV Sorbonne

Marc Bascou Directeur honoraire du département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Blaise Ducos,Conservateur en chef au département des Peintures du musée du Louvre, Paris

Gwenaëlle Fellinger Conservatrice au département des Arts de l'Islam du musée du Louvre, Paris

Anne Forray-Carlier Conservatrice en chef au département XVIIe-XVIIIe siècles du musée des Arts décoratifs, Paris

Pascale Gorguet Ballesteros Conservatrice en chef au Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, Paris

Dominique Hollard Responsable de la collection des monnaies romaines au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Philippe Malgouyres Conservateur en chef au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Julien Olivier Responsable de la collection des monnaies grecques au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Alain Pasquier Directeur honoraire du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre, Paris

Évelyne Possémé Conservatrice en chef au musée des Arts décoratifs, Paris

Pauline Prevost-Marcilhacy Maître de conférences, Histoire de l'art contemporain, université Charles-de-Gaulle Lille III

Marie-Hélène Tesnière Conservatrice générale au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Dominique Thiébaut Conservatrice générale au département des Peintures du musée du Louvre, Paris

Dimitrios Zikos Historien de l'art

Illustration de couverture : Joshua Reynolds, *Master Hare*, 1788, huile sur toile, don des héritiers d'Alphonse de Rothschild en son nom, 1906, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, inv. RF 1580.

LES ROTHSCHILD
UNE DYNASTIE DE MÉCÈNES EN FRANCE

SOUS LA DIRECTION DE
Pauline Prevost-Marcilhacy

VOLUME I
1873-1922

SOMMAIRE

ADOLPHE DE ROTHSCHILD, 1823-1900
ET JULIE DE ROTHSCHILD, 1830-1907

JAMES ÉDOUARD DE ROTHSCHILD, 1844-1881
ET THÉRÈSE DE ROTHSCHILD, 1847-1931

ARTHUR DE ROTHSCHILD, 1851-1903

Avertissements

Afin d'éviter toute confusion, nous avons conservé pour Edmond James de Rothschild les deux prénoms qui figurent dans l'arbre généalogique établi par les Archives Rothschild à Londres (voir p. 8 et 9 du présent volume).

Les Archives des musées nationaux (ex AMN), jusqu'alors au Louvre, ont été transférées aux Archives nationales dans les locaux de Pierrefitte au printemps 2015, et de nouvelles cotes sont en cours d'attribution.

Avertissement des éditeurs : la Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques (FNAGP) a souhaité que les légendes des illustrations des œuvres léguées par la baronne Salomon de Rothschild (inventaire R) soient accompagnées de la précision suivante :
« FNAGP, dépôt au musée du Louvre ».

Liste des abréviations

AMN : Archives des musées nationaux (aujourd'hui conservées aux Archives nationales, site de Pierrefitte)
AN : Archives nationales
AP : Archives de Paris
BCMN : Bibliothèque centrale des musées nationaux
BHVP : Bibliothèque historique de la Ville de Paris
BnF : Bibliothèque nationale de France
COARC : Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles
CRMH : Conservation régionale des monuments historiques
FNAGP : Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques
MAHJ : Musée d'art et d'histoire du Judaïsme
MNATP : musée national des Arts et Traditions populaires
RAL : Rothschild Archives à Londres
UCAD : Union centrale des arts décoratifs

LES ROTHSCHILD, UNE DYNASTIE DE MÉCÈNES EN FRANCE

Pauline Prevost-Marcilhacy

Par l'importance et la qualité de leurs collections comme de leurs donations, les Rothschild ont joué un rôle exceptionnel dans l'histoire du patrimoine culturel européen au XIXe siècle et dans la première moitié du XXe [1]. En offrant en un siècle et demi plus de cent vingt mille œuvres d'art, sous différentes formes (donations, legs, participations financières…), à plus de deux cents institutions, ils ont fait preuve d'une implication sans précédent dans la vie culturelle française, transformant de manière significative la pratique de la collection et celle du mécénat par l'ampleur et la continuité de leurs dons [2]. Quant aux dations, dont le principe a été mis en place dans les années 1970 pour acquitter les droits de mutation au moyen d'œuvres d'art, elles ont permis aux institutions publiques de s'enrichir d'œuvres majeures provenant de la famille Rothschild. Dans la mesure où ces dations témoignent de l'exceptionnelle qualité de choix qui présida à leur réunion, il nous a semblé intéressant de joindre leur étude à celle des donations [3].
Les présents volumes s'inscrivent dans une série de travaux personnels ou collectifs à la croisée de l'histoire artistique, économique, sociale ou politique. Le développement de la collection en tant que pratique a fait l'objet depuis plusieurs décennies d'un renouvellement historiographique. À la suite de l'ouvrage précurseur de Francis Haskell, *Rediscoveries in Art*, et de ceux d'Antoine Schnapper et de Krzysztof Pomian, qui consacrent leurs recherches au phénomène des collections, les études sur leur constitution et le goût se sont multipliées [4]. L'analyse des élites sociales [5] sur le phénomène muséal au XIXe siècle ont bénéficié de nombreuses recherches : celles notamment de Pierre Angrand [6], Daniel Sherman [7], Dominique Poulot [8] et Chantal Georgel, qui, dans nombre de travaux précurseurs, ont souligné l'importance et le rôle du collectionneur donateur dans l'histoire des musées [9]. Albert Boime, dans ses articles, avait bien montré la superposition de deux pratiques autrefois distinctes, la collection et le mécénat [10]. Quinze ans plus tard, Louis Bergeron, dans son livre *Les Rothschild et les autres* [11], montrait comment la haute banque était passée de la charité à l'évergétisme, des pratiques de collectionneur à celles de mécène, mais s'étonnait du peu de place réservé aux banquiers, dont le rôle est pourtant essentiel dans la constitution du patrimoine des musées [12]. Plusieurs études, dont celle dirigée par Jean-Pierre Babelon [13], interrogent les formes ou l'engagement culturel de ces dynasties d'affaires au XIXe siècle. En revanche, la double problématique de la collection et du don a fait l'objet en France de travaux plus ponctuels [14], souvent envisagés sous l'angle monographique, liés par exemple à l'histoire d'un musée [15], de la Société des Amis du Louvre [16], d'une collection ou d'un collectionneur [17]. Il faut signaler ici l'ouvrage synthétique et stimulant de Véronique Long, *Mécènes des deux mondes*, dans lequel l'auteur adopte une démarche pluridisciplinaire d'histoire comparée à propos des collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute of Chicago [18]. Plus récemment, le colloque sur les donateurs de la Ville de Paris, organisé à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) en 2013, s'est inscrit dans cette volonté de rendre les donations visibles tout en leur rendant hommage [19].
Les discours et les pratiques des philanthropes ont été analysés par de nombreux historiens, notamment Catherine Duprat ou Jean-Luc Marais, qui ont apporté une contribution importante à l'histoire sociale du XIXe siècle [20]. D'autre part, la philanthropie exercée par les juifs suscite depuis plusieurs années un intérêt croissant [21]. Comme le souligne Nora Seni, James de Rothschild, fondateur de la branche française, appartient à la catégorie de ceux que l'on a qualifiés, aux côtés de Moses Montefiore et d'Adolphe Crémieux, d'« inventeurs de la philanthropie juive [22] ». Mais il reviendra à ses descendants de conjuguer mécénat artistique et affirmation identitaire. En Allemagne, Margaretha Girardet [23] et plus récemment Annette Weber [24] ont montré l'importance des collectionneurs juifs dans la formation des collections sous la République de Weimar.
Au XIXe siècle et dans la première moitié du XXe, les Rothschild occupent une place centrale dans le domaine financier, aspect largement étudié par de nombreux historiens, notamment Niall Ferguson, qui dresse un bilan historiographique dans son ouvrage essentiel *The World's Banker* [25]. Mais l'histoire culturelle de cette dynastie n'a encore jamais fait l'objet d'une étude globale et approfondie.
Après l'hommage rendu au Dr Louis La Caze, à Charles Sauvageot et à Charles Davillier, Raymond Kœchlin dresse en 1909, lors de l'assemblée de la Société des Amis du Louvre, un premier bilan des donations Rothschild consenties au musée « dans un souci à la fois artistique et patriotique, espérant ainsi créer un courant de générosité en faveur du Louvre [26] ». Si nous ne disposons pas,



Fig. 1 : Hans Memling,
La Fuite en Égypte, xve siècle,
huile sur panneau,
don Bethsabée de Rothschild
sous réserve d'usufruit, 1974,
Paris, musée du Louvre,
inv. RF 1974-30.
Fig. 2 (page suivante) :
La Dormition de la Vierge
(*Bréviaire du roi Martin Ier d'Aragon*),
fin du xive – début du xve siècle,
enluminure sur parchemin,
legs Henri de Rothschild, 1947,
Paris, BnF, département
des Manuscrits, inv. 2529, f. 369.



EDMOND JAMES DE ROTHSCHILD

1845-1934

EDMOND JAMES DE ROTHSCHILD

Pauline Prevost-Marcilhacy

L'HOMME

Dernier fils du Grand Baron, James de Rothschild (1792-1868), fondateur de la branche française, Edmond James de Rothschild (1845-1934) apparaît comme l'une des grandes figures des Rothschild de la seconde génération[1], mais aussi, à travers ses engagements philanthropiques, artistiques ou scientifiques, comme une personnalité marquante de la fin du XIXe siècle et des premières décennies du siècle dernier[2] (fig. 1). N'oublions pas qu'en 1882 Edmond James de Rothschild devait être le treizième personnage portraituré dans la célèbre sculpture *Le Marchand de masques* de Zacharie Astruc (Paris, musée du Luxembourg), qui évoque à travers différents masques l'élite intellectuelle et artistique de la France du temps : « Je crois avoir réalisé une conception vraiment française qui restera à la fois comme document, et une sorte d'apothéose du siècle à travers ses meilleurs courants intellectuels[3]. » La sculpture est dominée par la figure tutélaire de Victor Hugo; le fils de James aurait trouvé sa place parmi des écrivains (Honoré de Balzac, Théodore de Banville, Jules Barbey d'Aurevilly, Charles Baudelaire, Dumas fils), un acteur (Benoît Constant Coquelin), des artistes (Jean-Baptiste Carpeaux, Camille Corot, Eugène Delacroix), des musiciens (Hector Berlioz, Charles Gounod, le baryton Jean-Baptiste Faure) et Léon Gambetta.

Edmond James représente un autre type d'amateur que ses frères Alphonse[4] et Gustave : un amateur plus cultivé, plus érudit, dont les ambitions intellectuelles touchent à la fois aux domaines philanthropique et social, mais aussi religieux et artistique. Si Alphonse a joué un rôle déterminant dans les domaines politique et bancaire de la fin du XIXe siècle, son frère Edmond James fait désormais figure de modèle dans ces autres sphères. À de très nombreuses occasions, il utilisera sa fortune pour secourir artistes et archéologues, favoriser projets d'édition ou instituts de recherche. En France, en Angleterre, en Autriche ou en Allemagne, les membres de la famille Rothschild ne font pas preuve d'une aussi grande diversité d'intérêts, même si certains, comme Walter de Rothschild en Angleterre ou Arthur et Henri de Rothschild en France, à la même époque, se distinguent dans des champs plus restreints (la zoologie, la philatélie, le théâtre et la médecine)[5].

Dans le domaine artistique, Edmond James est connu à la fois comme grand collectionneur et comme mécène du musée du Louvre. Son nom reste surtout attaché à l'archéologie et à la gravure : en 1873, il donne au musée du Louvre, avec son frère Gustave, une partie du produit des fouilles effectuées à Milet et Didymes par l'archéologue Olivier Rayet[6] et, en 1895, à la même institution, cent dix pièces d'archéologie romaine provenant de Boscoreale[7]. C'est en 1935 qu'il lègue au musée parisien ses quatre-vingt-dix mille gravures et dessins : l'ensemble de ces œuvres constitue au sein du musée du Louvre le cabinet Edmond de Rothschild, véritable musée de la gravure[8]. D'autre part, le baron formera en trente ans une collection éclectique, centrée sur la peinture hollandaise et flamande du XVIIe siècle et sur le XVIIIe siècle dans ses diverses interprétations européennes (peinture, sculpture et objets d'art), ainsi que sur l'Antiquité[9]. À la différence de son frère Alphonse, qui avait opéré un net partage entre mécénat et collection personnelle, Edmond James se montre plus ouvert, même si la présence d'artistes contemporains au sein de sa collection est étroitement liée à son activité de mécène[10].

Pour Philippe de Chennevières-Pointel, « le connaisseur est celui qui doit éduquer le goût, rehausser le goût national, aider à la reconnaissance d'objets artistiques méconnus[11] ». Nul sans doute n'a mieux compris ces enjeux d'éducation et de diffusion du patrimoine qu'Edmond James de Rothschild, qui s'est appuyé sur de nombreux érudits et amateurs[12]. Reconnu comme un collectionneur exceptionnel, il s'est attaché à rendre sa collection accessible, en recevant dans son hôtel parisien de nombreux savants et amateurs européens[13] et, dans un souci didactique, en publiant leurs œuvres les plus importantes; sa proximité avec l'élite intellectuelle a très certainement contribué à forger la réputation de la collection. Cette pluralité d'intérêts et de choix s'inscrit dans le contexte de la rivalité scientifique avec l'Allemagne et du nationalisme grandissant.

Les années 1850-1855 avaient été pour la famille Rothschild une période de disgrâce[14] : très attachés aux Orléans, les parents d'Edmond James, James et Betty, entretiennent des relations distantes avec Louis Napoléon Bonaparte. « Mon premier souvenir, rappelle Edmond James dans ses Mémoires encore inédits, remonte au coup d'État du 2 décembre : les suites du coup d'État ne furent pas seulement un changement de gouvernement. On peut le regarder comme un profond fossé qui sépare la France des temps modernes [...]. Un pareil gouvernement ne pouvait se maintenir dans cette situation. Quand un gouvernement autoritaire veut se maintenir il faut qu'il ait à sa tête un homme réellement puissant [...]. Tout ce qui représentait l'ancien régime légitimiste vivait entièrement à part; ceux



Fig. 1 (page 40) : Baron Edmond James de Rothschild, vers 1875, photographie, Archives Rothschild de Londres.
Fig. 2 : Le baron Edmond James de Rothschild en Israël (au centre), vers 1920, photographie, Archives Rothschild de Londres.

qui avaient des attaches avec le gouvernement de Louis-Philippe ne fréquentaient pas les légitimistes, mais tous deux restaient à part de la société impériale [15]. » Cette période va voir émerger une classe nouvelle de jeunes juifs lettrés, ouverts, dont Edmond James de Rothschild fera partie. Dans sa jeunesse, il fréquente des hommes de lettres et de théâtre, comme il se plaît à le rappeler dans ses Mémoires : « J'étais très lié avec les acteurs du Français, Delaunay le plus jeune, le plus charmant des jeunes premiers […]. Arago qui était un ami de nous tous, Ludovic Halévy qui ouvrit la voie pour moderniser le théâtre, Augier, Eugène Labiche, Pailleron, Sardou […] et Alexandre Dumas fils [16]. »
Il fréquente également des hommes de science – Claude Bernard, Louis Pasteur –, qui l'aideront plus tard dans ses projets scientifiques, ou des archéologues – les trois frères Reinach, Daniel Halévy –, qui s'intéresseront à son projet pour la Palestine [17]. À la fin de sa scolarité au lycée Condorcet, il effectue en 1864, sans doute en compagnie du Dr Roth (son mentor en matière de gravure) et de l'écrivain français Alfred Mayrargues, son premier voyage en Égypte [18]. Edmond James, alors âgé d'une vingtaine d'années, fait partie des tout premiers voyageurs qui, comme l'amateur Arthur Rhoné, constitueront des collections importantes d'art islamique [19]. La découverte de cette civilisation donne lieu à un récit inédit où Edmond James montre bien que son émotion fut intense : « À Alexandrie, il y avait encore des quartiers qui avaient un caractère tout à fait oriental. En voyant le Caire, je croyais vivre un rêve des *Mille et Une Nuits*. Des mosquées de tous les côtés, presque toutes en ruine, avec de belles lampes encore au plafond [20]. » Ce voyage, qui décidera d'une vocation et d'une passion durables [21], est à l'origine de son goût pour l'archéologie comme pour les antiquités islamiques [22]. Dès lors, il saisira toutes les occasions d'acquérir des œuvres, comme le montre une petite note non datée (mais plus tardive), rédigée lors de la préparation d'un voyage au Maroc : « Demander une audience au pacha de Marrakech (Hady Tami Glaoui, collections particulières et vieux manuscrits et reliures). Voir les enluminures de Mr Faddel. Madame de Reveillaud a été notre agent le plus actif pour les arts indigènes. C'est elle qui a fait exécuter les bijoux chez Madame de Billy, elle fait aussi des céramiques et des coffrets. Tâcher de voir le peintre Majorelle, beaucoup de talent et jolie installation [23]. » Cet intérêt pour l'art islamique prendra de multiples formes : subvention de fouilles – notamment celles d'archéologues comme Clermont-Ganneau en Égypte [24] –, commande en 1891 à Ambroise Baudry d'un luxueux fumoir pour l'hôtel de la rue du Faubourg-Saint-Honoré, qui fait partie des réalisations les plus spectaculaires de l'architecte [25] (fig. 4), prêt d'œuvres importantes à la première exposition *L'Art musulman* en 1893 au palais de l'Industrie – dont il est membre du comité d'organisation avec Jules Ferry et Charles Scheffer, administrateur de l'École des langues orientales [26] – et à l'exposition d'art islamique de 1903, qui fera date [27], ouverte au musée des Arts décoratifs sous l'impulsion d'un conservateur au musée

EDMOND JAMES ET GUSTAVE DE ROTHSCHILD

MÉCÈNES DE L'ARCHÉOLOGUE OLIVIER RAYET ET DONATEURS AU MUSÉE DU LOUVRE 1873

Alain Pasquier

Parmi tous les gestes de munificence accomplis par la famille Rothschild au profit des collections nationales, celui par lequel un riche ensemble de marbres antiques trouvés dans la région de Milet, en Asie Mineure, a été offert au musée du Louvre par les barons Gustave et Edmond James mérite assurément que l'on s'y arrête. Car il ne s'agit pas là d'un simple don d'objets : celui-ci vient en effet compléter le financement d'une recherche scientifique dont les résultats, à l'origine, n'étaient que des promesses. Les marbres concernés, pierres inscrites, fragments d'architecture et de sculpture, ont été exhumés principalement sur les sites de Milet et de Didymes, au cours de fouilles exécutées en 1872 et 1873 par Olivier Rayet, membre d'une École française d'Athènes fondée en 1846. Et c'est la campagne tout entière que les deux frères ont généreusement payée, inaugurant de cette manière une nouvelle forme de mécénat.

L'ARCHÉOLOGIE, UNE DISCIPLINE NOUVELLE, ENTRE SCIENCE ET POLITIQUE

Il convient d'abord de se demander dans quel contexte une entreprise aussi originale doit être replacée. L'archéologie, qui se forme dans la première moitié du XIXe siècle, n'a pas encore réussi à s'imposer, en particulier auprès de l'Université française, où la philologie continue de régner sans trop vouloir partager [1]. Cependant, la recherche du passé par l'exploration matérielle du sol des sites de l'histoire ancienne ne manque pas de séduire les esprits cultivés, tandis que les collections d'antiques ont déjà une longue histoire. Certes, les découvertes d'Herculanum et de Pompéi sont désormais lointaines [2], mais les antiquités du Louvre figurent parmi les gloires d'un musée qui, dès sa naissance, les avait mises au premier rang. Depuis l'entrée illustre qu'y fait la *Vénus de Milo*, en 1821, offerte par Louis XVIII, qui la tenait du marquis de Rivière, beaucoup d'œuvres nouvelles sont venues la rejoindre, attirant l'attention des amateurs [3]. Au début de la décennie 1870-1880, le souvenir des fragments sculptés du temple d'Olympie donnés par la jeune République grecque et rapportés en 1829 par l'expédition scientifique de Morée n'a peut-être pas quitté les mémoires [4]. Si la Grèce se ferme définitivement au départ vers l'étranger des œuvres de son patrimoine [5], l'Asie Mineure, sous une autorité ottomane qui n'a pas les mêmes raisons de s'attacher aux ruines du passé hellénique, donne encore à explorer et à « exploiter » de nombreux sites d'où il n'est pas impossible – même si la loi turque interdit également la sortie des antiquités [6] – de négocier d'une manière ou d'une autre l'enlèvement des trouvailles.

D'ailleurs, le geste du sultan Mahmoud offrant à la France, en 1838, un ensemble formé par treize plaques sculptées et un chapiteau du temple archaïque d'Assos, en Troade, augmenté du *Vase de Pergame* [7], ajoute du lustre à ce genre de donation et ne peut qu'aiguiser l'appétit des chercheurs. La bonne volonté du sultan se manifeste de nouveau un peu plus tard, en 1843, lorsqu'il fait accorder à Charles Texier l'autorisation de rapporter les très nombreux marbres exhumés sur le site micrasiatique du temple hellénistique d'Artémis Leukophryènè, à Magnésie du Méandre : c'est une frise ionique, conservée sur une centaine de mètres [8], qui entre ainsi au Louvre. D'autres missionnaires agissent de même en contournant plus ou moins la législation, soit en Asie Mineure, soit dans certaines régions du monde de la Grèce antique que les règlements internationaux n'ont pas encore réunies à la Grèce moderne : en 1854, William Henry Waddington acquiert et donne au Louvre plusieurs stèles importantes provenant de Cyzique [9] ; Léon Heuzey et Honoré Daumet, explorant la Thessalie et la Macédoine en 1861-1862, envoient à Paris la superbe stèle de Pharsale, une série importante de blocs appartenant au palais de Palatitza (aujourd'hui Verghina et autrefois Aigai, première capitale du royaume de Macédoine), ainsi que deux portes monumentales et des éléments de lits funéraires trouvés sur le même site [10] ; en 1865, Emmanuel Miller revient de sa mission à Thasos avec les reliefs du sanctuaire d'Apollon Pythien et surtout ceux du Passage des Théores [11]. Le Louvre, haut lieu de la culture, est l'écrin admiré de tous ces chefs-d'œuvre : qui pouvait méconnaître la renommée de la *Victoire de Samothrace*, dont les fragments rapportés en plusieurs voyages, à partir de 1863, par Charles Champoiseau recomposeront petit à petit le monument dont la splendeur se confond avec la gloire du grand musée parisien [12] ?

L'ENRICHISSEMENT DES GRANDS MUSÉES D'EUROPE

Une famille comme celle des Rothschild, dont les différents rameaux rayonnent dans toute l'Europe, suit sans doute aussi les événements « culturels » en Angleterre et en Allemagne et



Fig. 1 :
Caryatide, théâtre de Milet, IIe siècle apr. J.-C., marbre, Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, inv. Ma 2795 (MNB 689).

LE TRÉSOR DE BOSCOREALE
AU MUSÉE DU LOUVRE
1895

François Baratte

C'est à Boscoreale, sur les pentes du Vésuve, à quelques kilomètres au nord de Pompéi, au lieu-dit « La Pisanella », le long de la route de Torre Annunziata, que furent repérées, en novembre 1876, les premières traces d'une grande *villa rustica*, au centre d'un riche domaine agricole consacré sans doute à la culture de la vigne et de l'olivier. Pour des raisons de propriété des terrains (les découvertes se situaient à la limite de deux biens fonciers), la fouille fut suspendue à peine entamée, non sans avoir mis en évidence des éléments substantiels de la villa. Elle ne reprit que dix-huit années plus tard, en septembre 1894, sur la propriété voisine de celle du premier découvreur. Le propriétaire d'alors, Vincenzo De Prisco – qui fut député au Parlement italien de 1897 à 1904 –, obtint du ministère de l'Instruction publique l'autorisation de procéder à des fouilles sur son terrain. Les travaux se poursuivirent jusqu'en 1896, avec une interruption de quelques mois durant l'hiver et le printemps 1895-1896. Une dernière campagne eut lieu bien après la découverte du trésor, entre juin et août 1898. On notera que Vincenzo De Prisco entreprit quelque temps plus tard d'autres fouilles sur le territoire de Boscoreale, découvrant notamment une autre villa, celle de Publius Fannius Synistor, fameuse pour ses peintures dont la vente fit elle aussi polémique.

LA VILLA DU Ier SIÈCLE DE NOTRE ÈRE

À l'issue de ces dégagements, l'ensemble de la villa de La Pisanella avait été mis au jour, et son plan reconnu dans le détail. Elle s'étendait sur un peu plus de 1000 mètres carrés. À une partie résidentielle, modeste par son étendue, son organisation et son décor, mais dotée de petits bains, s'ajoutaient les espaces réservés à l'exploitation agricole : une grande cour jouant le rôle de cellier à ciel ouvert, dans le sol de laquelle étaient à demi enfouies de grandes jarres à vin, plusieurs pressoirs à raisin, un autre pour l'huile, des logements pour les serviteurs, un grenier à fourrage. Un péristyle incomplet, comportant seulement trois galeries couvertes, permettait depuis l'entrée d'articuler cet ensemble. Ce sont ces constructions qui furent activement dégagées sous la direction de De Prisco, sous le contrôle de l'Ufficio Scavi de Pompéi et sous la surveillance successive de deux inspecteurs délégués par l'administration, Antonio Sogliano et Angelo Pasqui. C'est ce dernier qui participa à la campagne du printemps 1896.

LES CIRCONSTANCES DE LA DÉCOUVERTE

Comme pour toute découverte de trésor, surtout de cette ampleur, les circonstances précises de la mise au jour de la vaisselle d'argent sont mal connues, le témoignage des différentes personnes qui y furent mêlées étant souvent, pour des raisons diverses, délicat à interpréter. Aux informations [1] recueillies par Antoine Héron de Villefosse, conservateur du département des Sculptures grecques et romaines du musée du Louvre [2], en grande partie directement de la bouche de Vincenzo De Prisco, mais aussi auprès d'autres témoins plus ou moins directs de la trouvaille, s'ajoutent les déclarations d'Angelo Pasqui, lui-même auteur de deux rapports sur les fouilles de 1896 et d'une description attentive du trésor – qu'il n'avait pourtant pas vu directement au moment de la découverte [3] –, et une série de documents administratifs conservés dans les archives publiques italiennes, relatifs aux enquêtes diligentées tant par le ministère de l'Instruction publique que par la justice et la police. On peut y adjoindre un très abondant dossier de presse, composé des articles parus dans les journaux italiens, très polémique et donc difficile à utiliser. Mais nous ne reviendrons pas ici en détail sur cet aspect du trésor, sur lequel un point a été fait à plusieurs reprises [4]. Soulignons seulement que les circonstances de la découverte puis de l'exportation et de la vente du trésor restent plutôt confuses, De Prisco s'étant montré très au fait, semble-t-il, des lacunes et des imprécisions de la législation sur les découvertes archéologiques, qui, malgré l'unité italienne, remontait encore en Campanie à un décret de Ferdinand Ier de Bourbon du 14 mai 1822 [5].

À en croire Vincenzo De Prisco, c'est dans la citerne des pressoirs à raisin de la villa que le trésor fut découvert le 13 avril 1895, par un ouvrier qui la nettoyait : ce dernier informa discrètement De Prisco de ce qu'il venait de voir, et revint avec lui le soir même pour récupérer les objets et les mettre en lieu sûr. La date même de la découverte, le samedi saint, a été mise en doute, De Prisco ayant proposé au Museo Archeologico de Naples dès avant le 9 avril un lot de bijoux, de monnaies d'or et de pièces d'argenterie que l'on verrait bien appartenir au trésor, mais sur lequel il n'y a pas davantage de précisions. Rappelons que quelques objets d'argent ont été retrouvés dans une autre partie de la villa, dans une armoire en bois : sur les circonstances de cette trouvaille-là, il n'y a aucune précision. L'unicité de la découverte et son authenticité – ou tout au moins celle de certains objets – ont elles aussi été mises en



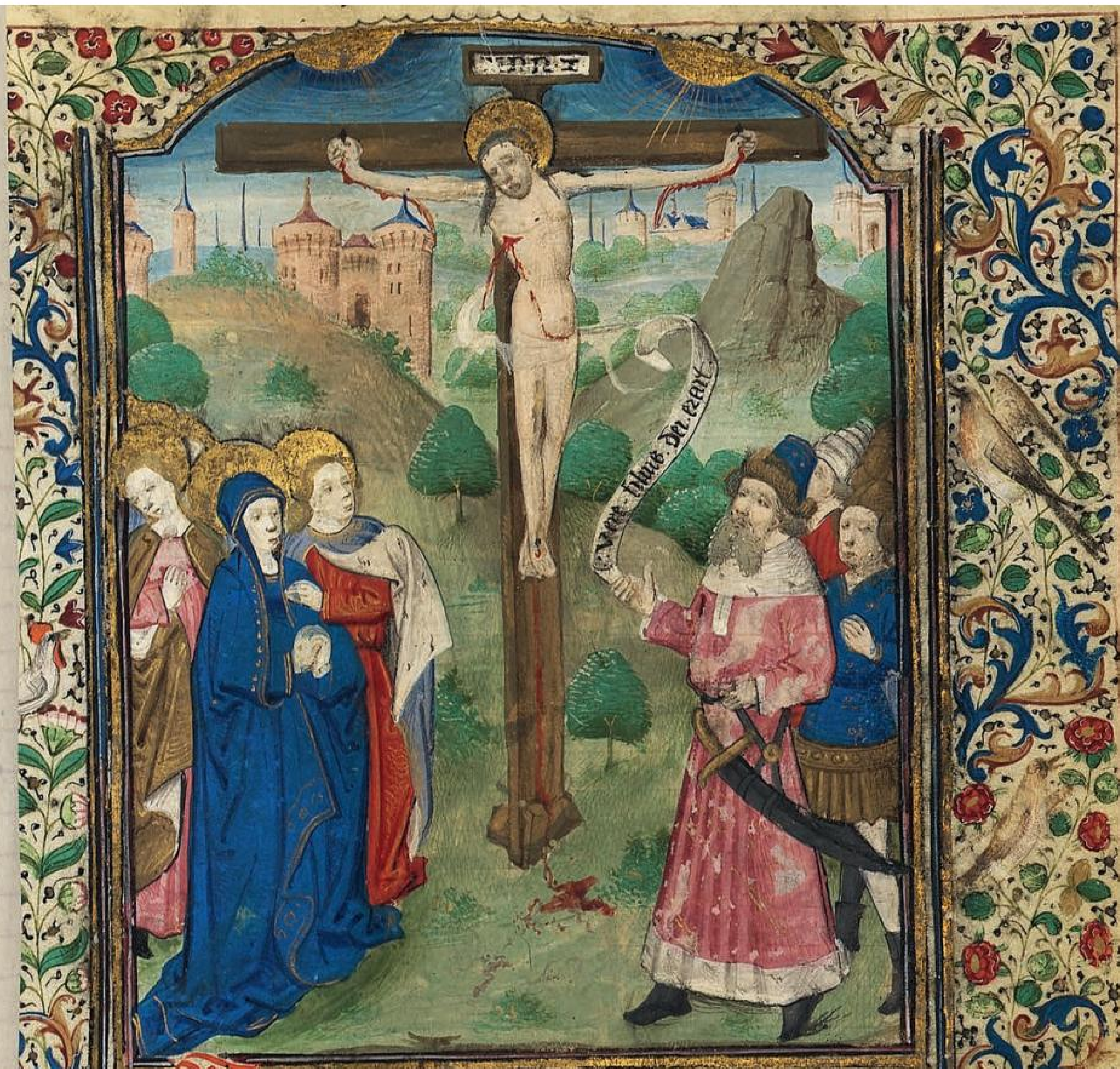
DONS DE LA BARONNE JAMES ÉDOUARD ET DU BARON EDMOND JAMES DE ROTHSCHILD

AU DÉPARTEMENT DES MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE 1902-1908

François Avril

Les grands collectionneurs de livres et de manuscrits précieux que furent certains membres de la famille Rothschild ne semblent pas avoir entretenu de liens très suivis avec la Bibliothèque nationale et ses représentants avant le début du XXe siècle. Si l'on excepte le cas tout à fait particulier du baron James Édouard, savant autant que bibliophile, cofondateur, en 1874, de la prestigieuse Société des anciens textes français, et qui, au cours de sa brève existence, entretint les meilleures relations avec les historiens de l'ancienne littérature française à travers son diligent bibliothécaire et conseiller Émile Picot, il ne semble pas avoir existé, au XIXe siècle, de contacts suivis entre le monde des bibliothécaires érudits et celui des grands amateurs. Contrairement à ce qui se passait à la même époque dans les musées, le milieu des bibliothèques restait étranger à celui des collectionneurs-bibliophiles et le considérait même avec une certaine méfiance, sinon avec hostilité. Il suffit de voir les relations difficiles qu'entretint Léopold Delisle, personnalité pourtant respectée entre toutes, avec la famille Firmin-Didot au moment de la dispersion, à partir de 1878, de la célèbre collection de l'éditeur-imprimeur Ambroise Firmin-Didot [1]. Les relations amicales du conservateur du département des Manuscrits, puis administrateur de la Bibliothèque nationale, avec le duc d'Aumale constituent à cet égard une exception. Delisle n'hésita jamais à mettre sa science au service du prince, contribuant à valoriser les pièces les plus insignes de sa collection et encourageant même d'autres chartistes, tel le comte Paul Durrieu, à faire de même [2]. Sans entretenir de relations suivies avec les Rothschild, Delisle n'ignorait pas les ressources considérables de leurs collections en matière de manuscrits à peintures : dès 1884, il avait eu accès au petit livre d'heures de la reine Jeanne d'Évreux et au fragment des *Très Belles Heures* de Jean de Berry, alors en possession du baron Adolphe et passés, en 1907, à la mort de la veuve de celui-ci, à leur neveu le baron Maurice, fils d'Edmond James [3]. Il n'ignorait pas non plus les pièces les plus insignes de la collection d'Edmond James, qu'il s'agisse des *Belles Heures* enluminées par les Limbourg pour Jean de Berry – manuscrit qu'il avait signalé dès 1880, quand il appartenait encore à la famille d'Ailly [4], et qu'il mentionne encore, l'année suivante, lorsqu'il est passé dans la collection d'Edmond James [5] – ou du luxueux livre d'heures de Jean Bourdichon qu'il décrit et reproduit en 1911, dans une monographie publiée *post mortem*, sur les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* [6]. Mais là se bornaient à peu près les contacts.

Les choses semblent avoir pris un tour plus positif au cours des années qui précèdent la Première Guerre mondiale, certains conservateurs de la Bibliothèque nationale n'hésitant plus à frapper à la porte de mécènes potentiels qu'ils savaient bien disposés à l'égard des institutions publiques. Plus concernés, ces derniers mettent volontiers leurs disponibilités financières au service d'acquisitions patrimoniales. C'est l'époque où se créent les associations destinées à appuyer la politique d'achat des grands établissements culturels de la nation. L'une des premières du genre, et d'emblée prestigieuse, fut la Société des amis du Louvre, fondée en 1897. L'exemple ne fut suivi par la Bibliothèque nationale qu'avec retard : la Société des amis de la Bibliothèque nationale ne vit le jour qu'en 1913.
Particulièrement pénalisé par la faiblesse de ses moyens d'intervention était le département des Manuscrits, dont les conservateurs assistaient à la dispersion, commencée depuis les années 1880, de l'énorme collection de manuscrits du Moyen Âge accumulée au cours de la première moitié du XIXe siècle par un baronnet anglais, Sir Thomas Phillipps. Cette collection, qui comportait un nombre considérable de manuscrits littéraires, de documents historiques et d'archives, intéressait directement le patrimoine littéraire, historique, voire artistique français. Soucieux de récupérer au moins une partie de ces manuscrits, Henri Omont, successeur et continuateur zélé de l'action de Delisle à la tête du département des Manuscrits, avait pris contact avec Thomas FitzRoy Fenwick, petit-fils et héritier de Phillipps, pour l'acquisition d'un choix de deux cent soixante-douze manuscrits, mais l'affaire butait sur le prix. Ce n'est qu'en 1908, après trois ans de négociations difficiles, qu'un accord put enfin être conclu [7]. Pour financer l'opération, qui n'aurait pu aboutir avec les seules allocations parcimonieusement consenties par l'État, Omont décida de faire appel à la générosité d'un certain nombre de personnalités. Significativement, la baronne James Édouard de Rothschild fut la première sollicitée et à accepter de prêter son concours. Dès 1902, elle contribuait à l'acquisition de deux manuscrits Phillipps [8].
L'exemple de la baronne James Édouard fut bientôt imité par son parent, le baron Edmond James : en 1904 fut réintégré, grâce à celui-ci, dans une *Chroniques de Normandie* de la Bibliothèque nationale (Français 2623), un feuillet enluminé qui en avait été frauduleusement soustrait au XIXe siècle et qui passait sur le marché londonien (fig. 2). Avec ce fragment, le département des Manuscrits récupérait un témoin important du Maître de l'Échevinage de



Inicium sancti euuangelii ·
Secundum Johannem ·

In principio erat verbum · et verbum erat
apud deum: et deus erat verbum · Hoc erat
in principio: apud deum · Omnia per ipsum
facta sunt: et sine ipso factum est nichil · Quod factum

DONS DE COSTUMES RARES

DU BARON ET DE LA BARONNE EDMOND JAMES DE ROTHSCHILD AU MUSÉE CARNAVALET ET AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS 1906-1908

Pascale Gorguet Ballesteros

Le baron et la baronne Edmond James de Rothschild resteront dans l'histoire des collections textiles publiques françaises comme des collectionneurs et donateurs énigmatiques. En effet, la raison de la présence d'un manteau de chevalier de l'ordre du Saint-Esprit et d'un costume de carnaval allemand dans leurs collections et celle des dons qui s'ensuivirent sont, dans l'état actuel des connaissances, matière à conjectures.

UN MANTEAU DE CHEVALIER DE L'ORDRE DU SAINT-ESPRIT AU PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE LA VILLE DE PARIS

En 1906, le baron Edmond James de Rothschild offrit au musée Carnavalet un manteau de chevalier de l'ordre du Saint-Esprit[1], fondé par Henri III le 31 décembre 1578. Ce dernier fut élu roi de Pologne le jour de la Pentecôte de 1573; il succéda à son frère Charles IX en 1574, toujours le jour de la Pentecôte : c'est tout naturellement que le roi plaça l'ordre sous le patronage du Saint-Esprit. Plus grand ordre politique et religieux français de l'Ancien Régime, il devint le pendant national de ceux, prestigieux et plus anciens, de la Jarretière et de la Toison d'or[2].
La dernière cérémonie que l'Ancien Régime ait connue eut lieu en 1791. Sous la Restauration, les cérémonies reprirent de 1825 à 1830; elles prirent fin avec l'abdication de Charles X.

Le costume des chevaliers

Au cours d'une cérémonie prévue au lendemain du sacre, le roi de France devenait de droit grand maître de l'ordre. Il nommait cent chevaliers ecclésiastiques et laïques. Parmi ces derniers figuraient quatre officiers au service de l'ordre : le chancelier, le prévôt maître de cérémonie, le grand trésorier et le greffier. Deux autres officiers, le héraut roi d'armes et l'huissier, étaient titulaires de charges moins importantes.
Les statuts de l'ordre fixaient le jour de la cérémonie de réception des chevaliers – le 31 décembre – ainsi que le déroulement de cette dernière. En une longue procession, officiers, novices et chevaliers déjà reçus précédaient le roi suivi des chevaliers ecclésiastiques jusqu'à l'église où se tenait la cérémonie[3]. Le costume des novices consistait principalement en des trousses et un pourpoint de drap d'argent, avec une courte cape noire rehaussée de dentelles et de pierreries. Au cours de la cérémonie, le futur chevalier prêtait serment, s'engageait à porter la plaque de l'ordre cousue sur ses vêtements ainsi qu'un insigne d'or, accroché à un ruban bleu pâle[4]. Le roi le revêtait ensuite du grand manteau et du collier, qui lui étaient présentés par le prévôt et le trésorier[5].
Le manteau, fendu sur la droite, était de velours de soie noir et doublé de satin de soie orange. Il était constellé de flammes dorées et bordé de larges broderies reprenant les motifs du collier : le H d'Henri III, les fleurs de lys et des trophées d'armes[6]. Un mantelet de toile d'argent verte, rehaussé du même décor et doublé lui aussi de satin orange, se posait sur les épaules. La plaque de l'ordre, représentant une colombe sur une croix de Malte, figurait sur les deux vêtements.

Le manteau de la donation

Le manteau de chevalier du palais Galliera correspond aux normes édictées par les statuts de l'ordre. Long de 4,22 mètres et large de 2,96 mètres, constitué de six lés de velours assemblés verticalement, il est orné de quelque deux cent trente-sept flammes réparties par taille croissante du bas vers le haut, et sur son pourtour de dix-huit H, dix-huit fleurs de lys et onze trophées d'armes. Le mantelet, en gros de Tours de soie verte lamé argent, est rehaussé du même décor. Les motifs sont réalisés en broderies d'application et broderies en couchure à l'aide de fils de soie et d'une grande diversité de fils et de paillettes d'argent et d'argent doré.
Les flammes sont exécutées en paillettes disposées « comme des écus quand on les compte », une moitié de chaque paillette étant visible. La description de cette technique par Charles Germain de Saint-Aubin dans son ouvrage sur l'art du brodeur, paru en 1770[7], permet de dater ce manteau de la seconde moitié du XVIIIe siècle, probablement avant 1778, car cette année-là le costume de chevalier de l'ordre du Saint-Esprit fut réformé : un manteau court plus pratique, de velours noir, aux revers de cannetillé de soie verte semé de flammes et enrichi de broderies, lui fut désormais préféré.
Ainsi, le manteau conservé au palais Galliera est un témoignage insigne du costume curial français au XVIIIe siècle, d'autant plus important que les collections publiques ne conservent aucun costume de cour documenté datant de cette époque. En outre, il constitue le seul don textile du baron Edmond James de Rothschild à la Ville de Paris[8].

Le choix de la Ville de Paris

Il est cependant curieux que ce vêtement ait été offert à la Ville de Paris, alors même que plusieurs manteaux et ornements de l'ordre du Saint-Esprit étaient exposés au musée de Cluny, témoignant ainsi de leur importance politique et muséologique dans un musée national [9]. Cet ensemble provenait du musée des Souverains, ouvert au sein du musée du Louvre le 13 février 1853. L'objectif de ce musée, voulu par le prince-président Louis Napoléon, futur Napoléon III, était de rassembler des objets ayant appartenu aux différents souverains français jusqu'au milieu du XIXe siècle. Son conservateur, Horace de Viel-Castel, avait installé dans la troisième salle du musée une chapelle de l'ordre du Saint-Esprit regroupant les pièces d'orfèvrerie, les tentures et les manteaux de provenance royale qu'il avait fait revenir du Trianon, réserve du Mobilier national [10]. Ces manteaux se divisaient en deux groupes : cinq manteaux anciens, dont quatre d'officier, et huit plus récents, datant de la Restauration [11]. L'ensemble évoquait fastueusement la splendeur du premier ordre royal français et la pompe des cérémonies de réception des chevaliers, contribuant ainsi, avec les autres objets du musée, à glorifier les dynasties françaises, monarchiques et impériale.

Le musée des Souverains ne survécut pas au Second Empire; sa fermeture fut décrétée le 8 mai 1872. L'orfèvrerie de l'ordre du Saint-Esprit resta au musée du Louvre; les manteaux et ornements furent déposés au musée de l'Artillerie [12] puis au musée de Cluny, où ils furent à nouveau exposés au début du XXe siècle.

La présentation de la chapelle du Saint-Esprit attisa l'intérêt pour l'histoire de l'ordre, comme en témoignent plusieurs publications qui lui furent consacrées dans la seconde moitié du XIXe siècle [13]. La présence à Rome d'un manteau de chevalier de l'ordre fut signalée à trois reprises à l'administration : en 1852 à Auguste Romieu, directeur des Beaux-Arts, en 1856 au comte Émilien de Nieuwerkeke, directeur général des Musées impériaux, et en 1875 à Philippe de Chennevières-Pointel [14], directeur des Beaux-Arts. Ce vêtement appartenait à un certain Dr Bérard, dont le dénuement fut rapporté à l'État français par Rozet, chef d'escadron d'état-major et chef du service topographique d'Italie, puis par le comte de Nettancourt. L'acquisition fut refusée au motif que le musée des Souverains possédait suffisamment de manteaux et que l'exemplaire romain n'était pas directement lié à la monarchie française. En 1875, un certain A. de Lamothe, archiviste du Gard, correspondant des sociétés savantes, signalait au directeur des Beaux-Arts la mise en vente d'un manteau de l'ordre du Saint-Esprit conservé à la galerie du mont-de-piété de Rome : il s'agit peut-être de celui du Dr Bérard. Curieusement, Lamothe plaidait pour l'achat de ce vêtement, soutenant qu'il avait sa place dans le musée des Souverains... fermé depuis trois ans déjà [15].



Fig. 1 (page 86) : Manteau et mantelet de chevalier de l'ordre du Saint-Esprit, troisième quart du XVIIIe siècle (détail), Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris.

LE MÉCÉNAT ENVERS LES ARTISTES VIVANTS
1906-1920

Pauline Prevost-Marcilhacy

En 1909 paraît sous la plume de Raymond Kœchlin le premier hommage publié rendu aux donations effectuées par la famille Rothschild en France[1]. Le conservateur du musée du Louvre fait référence aux différentes libéralités de la famille, celles d'Edmond James en particulier, au département des Antiquités grecques, mais il passe sous silence, comme la plupart de ses successeurs qui s'intéresseront à son mécénat, son action envers les artistes contemporains. En effet, en dehors de ses multiples activités financières ou philanthropiques, le fils cadet du baron James, Edmond James de Rothschild, est essentiellement connu comme un collectionneur hors pair et un très grand mécène du musée du Louvre[2]. Cependant, il existe un aspect de sa personnalité protéiforme jusqu'ici peu étudié, qui constitue un côté original de son mécénat. Poursuivant la politique de décentralisation artistique commencée par son frère Alphonse[3] et, dans une moindre mesure, sa sœur Charlotte[4], Edmond James de Rothschild va donner, principalement pendant une dizaine d'années (1906-1914), environ deux cent cinquante œuvres (peintures et sculptures) à plus de cinquante musées parisiens et de province[5]. Cette activité est aujourd'hui oubliée ou méconnue. Son action de mécène reste en effet difficile à appréhender car bon nombre d'œuvres sont aujourd'hui perdues, reléguées dans les réserves et parfois méconnaissables. Comme son frère Alphonse, Edmond James n'a pas choisi de privilégier un artiste ou un musée en particulier, et son action s'étend à tout le territoire. Dans un esprit démocratique et soucieux de répondre à un grand nombre de sollicitations, Edmond James poursuit la politique culturelle de son frère dans une optique proche de celle que mène l'État pour les musées de province, qui ne privilégie pas une orientation esthétique particulière mais obéit à une politique de « juste milieu ». Là encore, philanthropie artistique et intérêt pour l'art vivant sont intimement liés. Cependant, contrairement à la politique artistique menée par Alphonse de Rothschild et son agent Léon Gauchez (plus connu sous le pseudonyme de Paul Leroi), il s'agit moins de dénoncer la médiocrité des envois de l'État en province que de pallier le manque de crédits par de nombreuses acquisitions ou des encouragements, dans un esprit philanthropique[6]. Si Edmond James de Rothschild apparaît comme un acteur important de la vie artistique française, illustrant bien la vitalité de l'initiative privée, on peut regretter que certains de ses choix l'aient davantage porté vers les tenants de l'art officiel ou vers une esthétique traditionnelle déjà datée historiquement plutôt que vers l'avant-garde.

UNE DONATION OUBLIÉE ET INVISIBLE

De 1906 à 1914, Edmond James de Rothschild va offrir quelque cent quatre-vingt-cinq tableaux et quarante-trois sculptures à cinquante-cinq musées répartis sur le territoire français[7]. Le dépouillement des catalogues de musées que nous avons effectué pour les donations d'Alphonse entre 1885 et 1905 nous a permis de mettre au jour un certain nombre des dons d'Edmond James, attestant une continuité philanthropique et artistique sans équivalent pendant près de trente ans (1885-1914)[8]. Si la guerre marque un ralentissement[9], on note que ces libéralités se poursuivent jusque dans les années 1920, mais de manière plus sporadique[10].
Leur identification présente une réelle difficulté : par exemple, les œuvres offertes par Edmond James de Rothschild au musée du Luxembourg n'ont pas été examinées lors des séances du conseil ou du comité consultatif[11] ; de nombreux musées, comme ceux de Corbeil, de Saint-Nazaire ou de Brive, ont disparu[12], d'autres encore, comme le musée de Saint-Quentin, ont vu leurs collections dispersées ou en partie détruites. Tous les artistes ne passent pas forcément par le Salon pour vendre leurs œuvres. Les exemples sont nombreux : ainsi, Pierre Waidmann (1860-1937) « laisse sa toile à 900 frs, à condition qu'Edmond s'adresse directement à lui, sans passer par l'institution du Salon[13] » (*Crue de la Seine*, musée de Dunkerque, don en 1910, non localisé). Annette Damart laisse à 500 francs sa toile exposée en 1928[14] : « Le prix est net et en passant directement par vous[15] », précise-t-elle. Comme le souligne Edmond Petit-Jean (1844-1925), qui vend son tableau *Dans les bassins de La Rochelle* 900 francs au lieu de 1 200, il y a deux manières de vendre au Salon, « soit directement d'acheteur au vendeur, soit en usant de l'intermédiaire du vendeur au Salon ; comme celui-ci retient 15 %, je tiendrai à traiter directement, n'ayant à ma charge que 5 % destinés à la société[16] ». Il a fallu ainsi recouper les informations éparses, comparer des listes, dépouiller les catalogues de salons et les archives des musées. Les recueils de photographies du Salon des artistes français ou du Salon de la Société nationale des beaux-arts ont permis d'identifier plusieurs œuvres, mais pas toujours d'en préciser la localisation. Par chance, la découverte aux Archives Rothschild de Londres de plusieurs lettres émanant d'artistes ou de conservateurs de musées et de listes d'œuvres portant la mention « don de Mr le Baron Edmond de Rothschild



UN ENSEMBLE DE MOUCHARABIEHS

AU MUSÉE DU LOUVRE ET AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS 1920

Gwenaëlle Fellinger

Le 8 novembre 1920, le Conseil des musées nationaux accepte « le don de M. le Baron Edmond de Rothschild de boiseries arabes provenant du Caire[1] » (fig. 1). Il s'agit d'un ensemble de moucharabiehs en bois tourné, comprenant vingt-six pièces. Dix-sept d'entre elles sont attribuées au musée du Louvre, les neuf autres rejoignent les collections du musée des Arts décoratifs[2].

L'élément le plus imposant fait partie de ces dernières. Mesurant près de 2,50 mètres de large, ce panneau est composé de cinq arcatures abritant des fenêtres coulissantes, comprenant elles-mêmes une petite ouverture centrale. La variété semble avoir été l'un des critères de choix des pièces données au musée des Arts décoratifs : les panneaux plats, avec ou sans ouverture, voisinent avec des fenêtres en encorbellement, qui apparaissent souvent sur la façade des constructions cairotes du XVIe au XIXe siècle[3]. Il s'agit probablement de répondre à la vocation première du musée : inspirer, par la variété des formes, les artisans et les artistes contemporains[4].

LE DON RARE D'UN DÉCOR

Les éléments donnés au musée du Louvre semblent en revanche plus homogènes : aucune fenêtre en encorbellement ne vient troubler le sage alignement des bobines. En effet, contrairement à ceux des Arts décoratifs, les éléments donnés au Louvre ont vocation à servir de décor : ils sont destinés à orner la « nouvelle salle d'Orient », financée par la générosité de la baronne Delort de Gléon, décédée en 1912. Celle-ci souhaite voir entrer au musée du Louvre l'intégralité de la collection d'œuvres d'art islamique amassée par son mari, et adjoint à cette volonté un financement devant permettre l'aménagement de nouveaux espaces portant son nom[5]. La guerre retarde longtemps l'exécution de ces dernières volontés, mais le 20 juin 1922 s'ouvre enfin une nouvelle salle, qui porte le nom du baron Alphonse Delort de Gléon et présente essentiellement les œuvres issues de sa collection. Ce dernier les a acquises lors de son séjour au Caire, puis mises en scène dans son hôtel parisien, au 8, rue de Vézelay, dans le 8e arrondissement. Ami d'Edmond James de Rothschild, il avait quelques points communs avec ce dernier : il cherchait constamment à remettre en contexte les œuvres qu'il collectionnait[6], et tous deux ont fait appel au même architecte, Ambroise Baudry, auteur tout à la fois du salon arabe des Delort de Gléon et du fumoir de l'hôtel du faubourg Saint-Honoré. Le choix de Gaston Migeon, conservateur au Louvre, de mettre les œuvres islamiques en situation, dans une pièce au décor composé d'authentiques éléments d'architecture, est probablement le fruit des réflexions alors en cours dans le milieu des amateurs parisiens. C'est enfin un moyen de rendre hommage aux idées du couple de donateurs. La donation consentie par Edmond James de Rothschild en est un autre : elle complète ce décor et répond aux critères de véracité historique qu'affectionnait le baron[7]. Les deux donations sont si proches que tous ces fragments ont rapidement été mêlés, au point qu'il est aujourd'hui très difficile de distinguer ceux qui sont issus de la donation d'Edmond James de Rothschild de ceux qui proviennent de la rue de Vézelay[8]…

LES MOUCHARABIEHS

Au Caire, les maisons d'époque ottomane (XVIe-XVIIIe siècle) présentent la caractéristique de comporter des fenêtres en bois tourné, les moucharabiehs. Ceux-ci peuvent prendre plusieurs formes : simples fenêtres rectangulaires, balcons en encorbellement sur les façades ou niches semi-octogonales en saillie. En plus d'apporter de la lumière, ce système permet l'aération et le rafraîchissement des espaces. Des cruches d'eau étaient généralement posées sur le rebord des fenêtres[9]. Enfin, ces éléments comportent souvent, dans les grands pans de bois, de petites ouvertures qui permettent d'observer l'extérieur sans être vu. C'est probablement cette dernière fonction qui, quoique secondaire, enflamme l'imagination des Européens au XIXe siècle et explique le succès du remploi des moucharabiehs dans de nombreuses demeures orientalistes.

UN ENSEMBLE D'ÉPOQUE OTTOMANE

La datation précise des éléments, qu'ils proviennent des collections du baron Edmond James de Rothschild ou de celles du baron Delort de Gléon, a longtemps été sujette à questionnement. En effet, le procédé de fabrication des moucharabiehs reste identique au fil des siècles, l'outillage nécessaire est très simple et les artisans égyptiens en confectionnent encore de nos jours

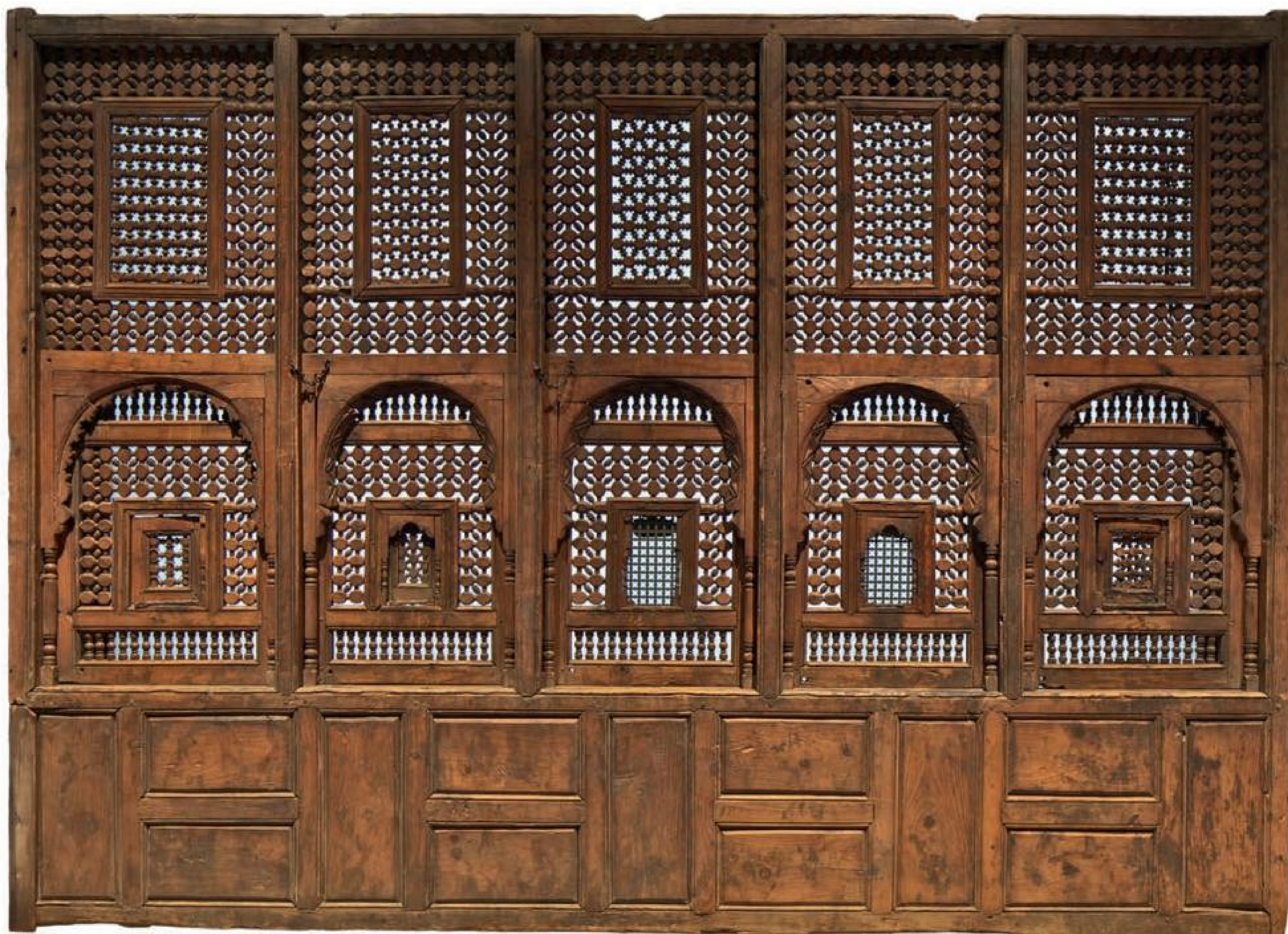


Fig. 1 : Panneau de moucharabieh composé de cinq arcatures, Égypte, xviii[e]-xix[e] siècle, bois tourné, Paris, musée du Louvre, département des Arts de l'Islam, inv. AD 20060a.

selon les techniques traditionnelles. Il paraît donc impossible de distinguer un moucharabieh du xvii[e] siècle d'un élément tourné au xix[e] siècle. De plus, le style des bobines n'évolue guère et leur agencement est dicté par des contingences techniques qui n'apportent pas plus de précisions. Tout cela, adjoint au fait que ces panneaux n'étaient souvent considérés que comme des décors et remployés, complétés, modifiés, permettait de penser que l'ensemble n'était peut-être pas ancien. Pourtant, quelques indices prouvent le contraire et tendent à montrer que les pans de bois entrés dans les musées nationaux datent véritablement de l'époque ottomane, même si l'on ne peut guère ajouter plus de précisions. Quelques petites niches de la donation du baron Edmond James de Rothschild, parvenues par la suite au musée des Arts décoratifs, présentent, en effet, des traces d'eau et des restes de papier qui semblent bien en rapport avec la fonction traditionnelle de rafraîchissement de l'eau de boisson, ainsi que des altérations dues au vent ou au ruissellement de l'eau sur les façades [10]. D'autres éléments, quoique remaniés, montrent eux aussi des traces d'usage. Cela semble donc bien indiquer que ces éléments furent autrefois en place dans des maisons traditionnelles cairotes, et qu'il ne s'agit pas d'une commande passée au Caire, à la fin du xix[e] siècle, à un artisan local.

LES FRANÇAIS DU CAIRE ET L'ORIENTALISME

Dès la fin des années 1860, Le Caire est en plein bouleversement architectural, et nombre de maisons anciennes disparaissent dans la tourmente. Les amateurs qui y résident sauvent de la destruction des éléments de décor, qu'ils réinstallent généralement dans leur demeure. Un architecte, Ambroise Baudry, se fait alors le spécialiste de cette réutilisation. Il est toutefois réputé pour avoir utilisé autant d'éléments originaux que de copies contemporaines, destinées à compléter les décors qu'il imagine pour ses commanditaires. Travaillant presque exclusivement pour les Français du Caire, il construit notamment en 1872 une villa pour le baron Delort de Gléon, à partir de 1872 également le palais de Saint-Maurice, dans le nouveau quartier cairote d'Ismailiyah, et en 1876 sa propre maison, composée essentiellement de remplois d'éléments architecturaux cairotes [11].
C'est peut-être lors d'un de ses nombreux voyages en Égypte qu'Edmond James de Rothschild y rencontra les membres de la communauté française. Bien que les archives manquent à ce sujet, il y a tout lieu de supposer qu'il y fit la connaissance d'Alphonse Delort de Gléon, d'un an son aîné, lui-même baron, ingénieur



ALPHONSE DE ROTHSCHILD

1827-1905

ALPHONSE DE ROTHSCHILD

Pauline Prevost-Marcilhacy

Dans une lettre adressée au collectionneur Jacques Doucet, le critique Louis Vauxcelles définit Alphonse de Rothschild (1827-1905) comme une figure emblématique du collectionnisme [1] (fig. 1). Le fils aîné de James, chef de la branche française, se distingue des autres amateurs à la fois par le rôle qu'il a joué sur la scène économique et politique française – il fut « une personnalité politique de premier plan », souligne le critique du *Siècle* à sa mort en 1905, « l'homme qui au lendemain de nos désastres souscrivit à lui tout seul plus de la moitié de notre rançon [2] » –, par l'importance de ses collections et par son nouveau rôle de mécène, associant son nom à la création de très nombreux musées de province [3]. C'est d'ailleurs ce que fera valoir l'Académie des beaux-arts lors de son élection le 5 décembre 1885 au siège d'Émile Perrin : « C'est un amateur d'élite qui possède de merveilleuses collections [4]. » Ses achats spectaculaires de tableaux ou d'œuvres d'art cumulant souvent qualité artistique, rareté et provenance prestigieuse font de lui l'un des rares connaisseurs capables de concurrencer le quatrième marquis d'Hertford (1800-1870), qui passait pour le plus grand collectionneur d'Europe, Léopold Double ou les Camondo [5]. Alphonse de Rothschild a été avant tout un grand collectionneur, réunissant un ensemble cohérent d'œuvres d'art de grande qualité, comme en témoignent plusieurs de ses acquisitions qui rejoindront au XXe siècle les cimaises des musées [6]. C'est sans doute aussi à partir des œuvres collectionnées par Alphonse que l'on peut définir le « goût Rothschild », qui a pu servir de modèle à d'autres membres de la famille et orienter leurs choix en matière de collectionnisme. Ces différents visages du collectionneur, amateur et mécène sont aussi le reflet de son époque, la IIIe République, qui est le temps des musées et celui du mécénat [7]. Si son activité de mécène, profondément subjective, est motivée par des considérations sociales et philanthropiques, sa collection, constituée de chefs-d'œuvre de la peinture hollandaise, flamande ou française, répond à d'autres critères. Alphonse de Rothschild est avant tout un personnage public, dont les demeures et les collections artistiques ont une fonction de représentation. Sa suprématie financière et politique en France et en Europe sous la IIIe République va de pair avec sa volonté de constituer une « galerie européenne de tableaux », partagée entre son hôtel de la rue Saint-Florentin, à Paris, et le château de Ferrières qu'il avait hérité de son père, James de Rothschild. Cette collection, qui regroupe des tableaux prestigieux de Pierre Paul Rubens, Pieter De Hooch, Antoine Van Dyck, Frans Hals ou Vermeer (récemment « redécouvert ») et des œuvres du XVIIIe siècle français, très appréciées depuis les années 1840, trahit cependant un goût plutôt conservateur : l'attirance d'Alphonse de Rothschild pour la peinture de cette époque reflète un attachement à un système de valeurs qui s'est déjà effondré. De nombreux amateurs feront de toute évidence des choix esthétiques plus novateurs, mais la protection qu'il a accordée aux artistes de son époque et la qualité des œuvres qu'il a réunies font d'Alphonse de Rothschild le type même de l'amateur cosmopolite et le placent parmi les grands collectionneurs de son époque. Fortement attaché à la valeur de modèle et à l'unité de sa collection, Alphonse recommandera à son fils Édouard, dans son testament dressé en 1897, « de conserver autant que possible intactes ces collections qu'[il a] réunies avec tant de soins, qui sont un honneur pour la famille et le pays dans lequel elles se trouvent [8] ».

LES SOURCES

Il est très difficile de reconstituer la collection d'Alphonse de Rothschild, aujourd'hui en grande partie dispersée au gré des héritages et des ventes de la seconde moitié du XXe siècle. Force est de constater que les sources écrites ne sont pas très nombreuses, et les photographies de la collection lacunaires [9] : le goût du secret, si caractéristique de la famille dans le domaine des affaires, en est sans doute l'une des raisons. Alphonse, « le modéré », comme l'appelaient ses contemporains, qui l'opposaient au flamboyant James, était souvent décrit comme « un homme aimant se promener seul, d'une grande courtoisie, encore qu'un peu sec, parfois un peu métallique, vêtu souvent d'une tenue simple et d'une allure modeste qui empêchaient même les passants de deviner l'importance de l'homme qui partageait leur promenade [10] ». Il est important de souligner que, dans ce contexte, le seul portrait peint connu de lui aujourd'hui [11] est celui qui a été réalisé par un élève de Jean Léon-Gérôme, Aimé Morot, lui aussi membre de l'Institut, le représentant à sa table de travail [12]. C'est l'image familière et « modeste » d'un banquier, non celle d'un collectionneur ou d'un protecteur des arts, qui est privilégiée ; on peut la comparer utilement à d'autres portraits plus emblématiques, comme celui de James de Pourtalès par Paul Delaroche (1846, musée du Louvre) [13] ou celui de sa sœur, Charlotte, par Gérôme (1866, musée d'Orsay).

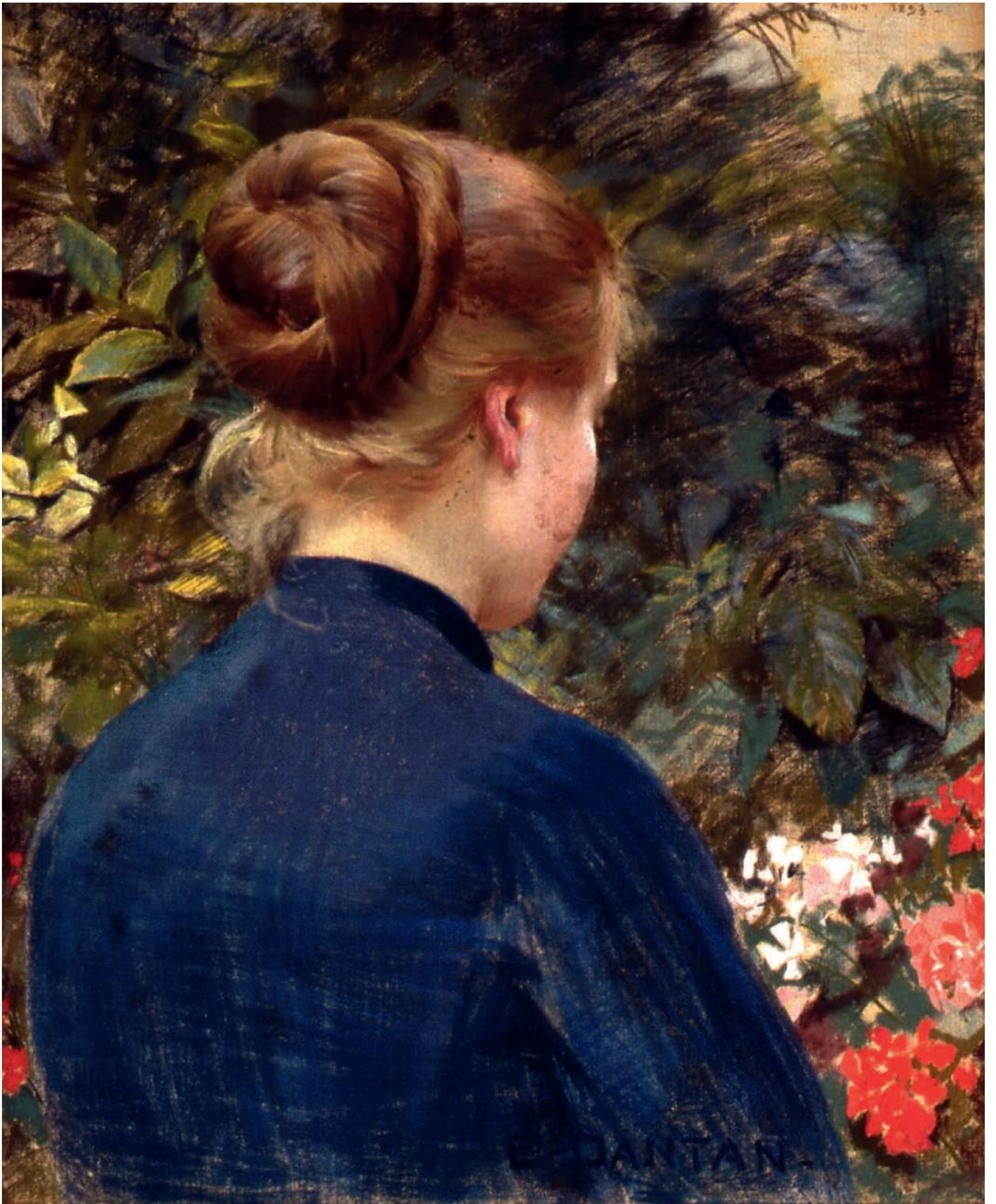
D'après les différents guides de l'époque – celui de Paul Lacroix en 1861, ou celui de Théophile Thoré en 1867 –, il est « collectionneur de faïences, de pierres fines, de tableaux, de mobilier, de sculptures [14] »; en 1869, l'annuaire publié par la *Gazette des Beaux-Arts* souligne qu'il s'agit « d'une collection de 1er ordre ». On chercherait en vain, dans les nombreuses études parues à la fin du XIXe siècle sur les galeries privées, une mention ou un article sur les richesses de l'hôtel de la rue Saint-Florentin; pourtant, si la collection d'Alphonse n'apparaît pas, certaines de ses acquisitions sont parfois mentionnées [15]. Le seul article important est celui qu'a écrit Léon Gauchez, son conservateur et conseiller, sous le pseudonyme de Paul Leroi, au moment de sa mort en 1905, dans *L'Art*; il donne une image très détaillée mais presque hagiographique de l'ensemble de la collection [16]. Le critique Seymour de Ricci mentionne cependant en 1911 qu'« Alphonse aurait fait imprimer en petit nombre un catalogue des objets de curiosité [17] », mais cet ouvrage destiné avant tout à l'entourage familial est aujourd'hui introuvable. Nous disposons cependant des inventaires après décès dressés en 1905 dans son hôtel parisien et au château de Ferrières : ils permettent de définir les grandes lignes de la collection, même si, en raison de son importance, de nombreuses zones d'ombre subsistent en ce qui concerne tant les provenances que les achats [18].



Fig. 1 (page 116) : Eugène Disdéri, Alphonse de Rothschild, vers 1875, photographie, collection particulière.
Fig. 2 : Eugène Disdéri, Alphonse de Rothschild, vers 1860, photographie, Paris, BnF.

L'HOMME

Premier fils et héritier de l'empire français des Rothschild, Alphonse reçoit une éducation cosmopolite, étudiant l'allemand, l'anglais et l'hébreu, voyageant en Angleterre, en Italie et même aux États-Unis, où il forge son goût au contact des grandes collections [19] (fig. 2). Ses professeurs sont de grandes figures du monde parisien et il bénéficie d'un réseau de relations exceptionnel : son professeur de lettres est Désiré Nisard, futur directeur de l'École normale supérieure et membre de l'Académie française [20], son condisciple au lycée Bourbon est Léon Say, qui sera ministre des Finances et dont les relations lui seront « si précieuses », comme il se plaît à le rappeler dans son testament [21]. Naturalisés français en 1848, à la différence de leur père James, Alphonse et ses frères Gustave et Edmond James sont des Parisiens parfaitement intégrés dans la société de leur temps. Alphonse de Rothschild occupe une situation prépondérante au sein de plusieurs administrations financières. Il commence sa carrière au conseil d'administration des Chemins de fer du Nord; il en est nommé administrateur en 1852 et président en 1868. En 1855, il entre au conseil de régence de la Banque de France, où il restera jusqu'à sa mort [22]. Poursuivant une tradition familiale, il épouse en 1857 Léonora (fig. 3), fille de son cousin anglais Lionel (1808-1879), et conservera avec l'Angleterre des liens privilégiés [23]. En 1868, à la mort de James de Rothschild, le Grand Baron, Alphonse et son frère Gustave prennent le contrôle de la banque familiale [24], mais ce dernier reste dans l'ombre. Seul Alphonse, en tant que chef de famille, détient le pouvoir financier : il possède un quart du capital sur les maisons de Francfort, Londres et Vienne [25].
Alphonse de Rothschild est avant tout un banquier européen. La Russie contracte des emprunts avec l'aide de la banque Rothschild, qui lui sera toujours fidèle; le Brésil et l'Autriche-Hongrie lui doivent la restauration de leurs finances [26]. Mais son rôle va se révéler essentiel pour régler les avances de la Banque de France au gouvernement et lancer des emprunts pour payer l'indemnité de guerre. Les modalités de la paix et le montant de l'indemnité de guerre réclamée par l'Allemagne – 5 milliards de francs-or – ont été discutés en 1871 par Otto von Bismarck et Jules Favre, ministre du gouvernement provisoire, au château de Ferrières, où s'étaient installés Guillaume II et l'état-major prussien [27]. Suivant les conseils de Léon Say, Alphonse de Rothschild adhère à la République mais, comme les autres membres de sa famille et une partie de la haute banque parisienne, il restera favorable au rétablissement de la monarchie, même quinze ans après la proclamation de la République [28]. Contrairement à celui de leurs cousins anglais – notamment Lionel, le beau-frère d'Alphonse, largement investi dans la politique –, le rôle des Rothschild français dans la politique nationale est discret [29]. En 1877, les Français votent un certain nombre de fois lors des consultations électorales qui vont donner sa forme à la IIIe République. L'échec d'Alphonse au conseil général de Seine-et-Marne, en 1877, est très vivement ressenti par l'ensemble de la famille Rothschild, qui envisage de quitter Paris [30]. Différents rapports de police montrent que dans les années 1880 Alphonse de Rothschild fréquente assidûment les milieux monarchistes. Son goût prononcé pour le Siècle des lumières et tout ce qui est antérieur à la Révolution française peut être vu à la lumière de ces enjeux : la recherche d'œuvres d'art liées à l'Ancien Régime correspond à la fois à un goût personnel et à une position politique. Selon un rapporteur de police en 1881, « il y a une vraie ligue contre le gouvernement (Alphonse de Rothschild, Bamberger, Demandre, Erlanger, l'Union générale). Il s'agit de prouver que le gouvernement actuel n'a pas la confiance du pays et ignore la question financière [31] ». « Erlanger fait partie du groupe financier avec Rothschild qui conspire en faveur de la monarchie ou du moins fait des vœux pour son retour en y mettant à son service la puissance de ses capitaux [32] », souligne-t-on en 1883. Le comte de Paris est reçu chez Léon Say « et tous les banquiers de Paris ayant quelque importance ont tous été enrégimentés [*sic*] par Rothschild et le baron de Hirsch au profit du comte de Paris [33] ». Tous se rendent à Cannes en février de la même année pour lui affirmer « leur dévouement à sa personne et à sa cause [34] ». Alphonse de Rothschild prendra personnellement plusieurs initiatives : l'organisation d'un comité financier en 1885 et l'accord d'une subvention de 100000 francs au Comité royaliste [35]. Dans une France de plus en plus réceptive aux thèses


DANTAN

LE MÉCÉNAT ENVERS LES ARTISTES VIVANTS

EN FAVEUR DES MUSÉES DE RÉGION 1885-1905

Pauline Prevost-Marcilhacy

Alphonse de Rothschild (1827-1905) a été un acteur majeur de la vie artistique française et un très grand mécène des musées français sous la IIIe République [1]. Au moment de sa mort, le 26 mai 1905, la revue *L'Art*, dirigée par Léon Gauchez (ancien marchand de tableaux reconverti dans la presse, dont l'un des noms de plume est Paul Leroi), consacre un important article aux collections du fils aîné de James de Rothschild et au rôle qu'il a joué dans la création des musées de province [2]. Gauchez dresse également la liste des cent cinquante-deux principaux musées qui ont bénéficié de ses dons, et celle des cent soixante-trois artistes qui s'associent à cet hommage. Mais Alphonse de Rothschild est plus connu comme collectionneur d'œuvres d'art anciennes que comme mécène [3]. N'apparaissant pas comme défenseur de l'art contemporain, il a été écarté des études consacrées à l'avant-garde [4]; n'ayant pas attaché son nom à un musée spécifique, il ne figure pas non plus dans les études relatives aux institutions [5]. Enfin, il n'a pas privilégié un artiste en particulier, préférant acheter des œuvres à de nombreux peintres et sculpteurs [6]. De plus, son œuvre de mécène reste difficile à appréhender en raison du manque de sources : seul le dépouillement systématique des catalogues de musées et de la presse artistique a permis d'établir qu'Alphonse de Rothschild a offert, durant une vingtaine d'années (1885-1905), plus de deux mille œuvres contemporaines à plus de deux cent cinquante musées de province [7]. Près de la moitié des cinq cent vingt-neuf musées créés avant 1914 a reçu un don d'Alphonse de Rothschild, ce qui constitue un acte de mécénat sans précédent dans l'histoire des musées au XIXe siècle.

Si la démarche d'Alphonse s'inscrit dans la tradition des grandes donations, fréquentes à l'époque et qui vont se multiplier jusqu'à la Première Guerre mondiale, elle s'en distingue par l'ampleur et la nature même des legs [8]. Contrairement aux autres donateurs, il achète pour donner : il n'y a pas de phase intermédiaire entre l'acquisition et le don à un musée. L'idée de répartir des œuvres contemporaines sur l'ensemble du territoire est originale. Alors que la plupart des donateurs jettent leur dévolu sur un musée en particulier, avec lequel ils ont des liens privilégiés, Alphonse disperse aux quatre coins de la France les œuvres qu'il achète au Salon [9]. Il se situe à contre-courant d'une certaine tradition du mécénat illustrée notamment par Esprit Calvet à Avignon, Alfred Bruyas à Montpellier ou Thomas Henry à Cherbourg. Son champ d'action est la province : il donnera peu d'œuvres au musée du Louvre, se privant ainsi d'attacher son nom au musée parisien [10]. Menée à l'échelle du territoire national tout entier, son initiative rejoint celle de l'État.

Les collections d'art moderne formées grâce aux dons d'Alphonse de Rothschild se distinguent de la démarche identitaire de nombreux donateurs de la fin du XIXe siècle [11]. Il s'agit moins de composer une galerie de gloires locales que de former le goût des contemporains et de favoriser, loin de Paris, l'éclosion de foyers culturels et artistiques [12]. Ces réunions d'œuvres, qui forment les prémices de collections dédiées à l'art contemporain, illustrent la volonté décentralisatrice de la IIIe République. Elles engendreront une forme nationale d'art identique à Calais, Marseille, Vannes ou Bordeaux, rappelant l'unité du territoire français à un moment où celle-ci est contestée.

Cette politique culturelle et décentralisatrice, qui s'étale sur vingt ans, n'aurait pu être mise en œuvre sans l'intermédiaire de Paul Leroi, sans la revue *L'Art* et son complément le *Courrier de l'art*, subventionnés par Alphonse de Rothschild et sa sœur, la baronne Nathaniel [13]. Si Alphonse apparaît bien comme un mécène d'un genre nouveau, se substituant aux institutions officielles et permettant, par ses acquisitions, à certains artistes de mener une carrière autonome, Leroi, à la fois agent, marchand et critique d'art, sera la cheville ouvrière du tandem, influant sur le marché et faisant la promotion d'une certaine esthétique traditionnelle et moralisante.

Fils aîné de James de Rothschild (1792-1868), Alphonse est comme son père tout autant banquier que collectionneur et connaisseur [14]. Si ses collections, constituées essentiellement de peintures et de sculptures du XVIIe siècle hollandais et flamand et du XVIIIe siècle français, témoignent d'un goût conservateur, il semble avoir pris part très tôt à la vie artistique française et montré de l'intérêt pour l'art de son temps [15]. Comme le rappelle Henri de Rothschild (1872-1947) dans ses Mémoires, ses actions philanthropiques consistent essentiellement, jusqu'à son élection à l'Académie des beaux-arts en 1885, en des aides financières. Il reste dans ce domaine fidèle à l'esprit de la génération précédente : « Alphonse de Rothschild subventionna, à l'aide de bourses, les artistes que lui recommandait Léon Bonnat et les musiciens que lui recommandait Charles Widor [16]. » Avec le temps, cette générosité va cependant prendre une forme plus spectaculaire et plus ambitieuse : son action envers l'institution muséale est originale et précède les nombreuses donations Rothschild aux musées français [17].



CHARLOTTE DE ROTHSCHILD

1825-1899

NATHANIEL DE ROTHSCHILD

1812-1870

CHARLOTTE ET NATHANIEL DE ROTHSCHILD

Pauline Prevost-Marcilhacy

Le 17 août 1842, Charlotte de Rothschild (1825-1899) (fig. 1), fille aînée de James de Rothschild, le fondateur de la branche française, épousait au château de Boulogne [1] son cousin Nathaniel (1812-1870), troisième fils de Nathan Rothschild, à l'origine de la branche anglaise des Rothschild installée à Paris et dont certains membres – James Édouard, Arthur et Henri – devaient laisser un nom dans le monde des arts et du mécénat [2].
Si nous possédons de nombreux témoignages sur Charlotte de Rothschild, qui joua un rôle de premier plan dans la vie artistique du dernier tiers du XIXe siècle, la personnalité de Nathaniel reste marquée de nombreuses zones d'ombre. Sa collection n'est pas de type encyclopédique, comme celles de ses frères ou de ses cousins, mais plutôt une collection d'amateur. « Les peintures sont comme les femmes, chacun doit se faire plaisir et sélectionner selon son propre goût », écrit-il à son frère Lionel en 1843 [3]. Choix personnels, dictés par l'époque, ou investissement financier ? Il est difficile de trancher, car l'absence d'archives ne permet pas d'avoir une vision complète de sa collection. Connaisseur auto-didacte, ouvert d'esprit (il fut l'un des rares membres de la famille à se rendre au mariage de sa sœur Hannah Mayer, qui épousa en 1839 un chrétien, Henry FitzRoy [4]), il réunit une collection qui par certains aspects s'inscrit dans la tradition de celles qui furent constituées en France et en Angleterre sous la monarchie de Juillet et le Second Empire [5]. Seuls peut-être les achats de peintures italiennes, sans doute réalisés de concert avec son épouse, le distinguent du reste de sa famille et notamment de ses frères Lionel ou Mayer Amschel de Rothschild [6].
Charlotte de Rothschild, au contraire, joua un rôle tout à fait inhabituel pour une femme à cette époque. Artiste peintre, élève du peintre Hercule Trachel (1820-1872), elle fut une aquarelliste prolifique et exposa régulièrement au Salon à partir de 1864 [7]. Collectionneuse, elle acquit après la mort de son mari, en 1870, près de deux cents tableaux français, et devint l'un des principaux amateurs de Jean Siméon Chardin [8]. Mécène, elle s'intéressa, à l'instar de son frère Alphonse, au développement des musées, et dota plusieurs musées de province et de la capitale [9]. À part Nélie Jacquemart-André et elle, bien peu de femmes jouèrent ce triple rôle dans les trente dernières années du XIXe siècle [10].

NATHANIEL DE ROTHSCHILD, UN COLLECTIONNEUR DE SON TEMPS ?

Des quatre fils du fondateur de la branche anglaise, Nathaniel (fig. 2) est sans doute le plus méconnu et le plus effacé. En 1836, la mort précoce de Nathan contraint ses quatre fils, Lionel (1808-1879), Anthony (1810-1876), Nathaniel et Mayer Amschel (1818-1874), à prendre rapidement la direction des affaires. Demeurés en Angleterre, ils parviennent à exercer une influence plus importante que leur père, surtout sur les plans social, politique et artistique. Lionel de Rothschild, le fils aîné de Nathan, joue un rôle essentiel dans la banque familiale et les affaires du pays [11]. Comme le souligne Michael Hall, sa collection d'œuvres d'art est exceptionnelle [12] : elle fait de lui le premier grand collectionneur de la branche anglaise des Rothschild. En réunissant un nombre important de tableaux hollandais et flamands du XVIIe siècle, en s'intéressant aux portraits anglais du XVIIIe siècle et aux arts décoratifs français, il se montre l'égal d'un Richard Wallace et développe un goût qui connaîtra son apogée chez les collectionneurs américains de la fin du siècle. La collection de son frère Anthony est en revanche plus restreinte : selon l'historien d'art allemand Gustav Waagen, qui l'a vue en 1852 à Londres et à Aston Clinton, celle-ci présente un choix excellent, mais limité, de peintures hollandaises et françaises [13]. La collection du dernier fils de Nathan, Mayer Amschel de Rothschild, est importante : il a chargé un marchand anglais réputé, Alexandre Barker, d'acheter pour lui des œuvres d'art dans toute l'Europe. Réunie à Mentmore, sa collection comprend, contrairement à celles de ses frères, peu de tableaux hollandais mais bon nombre de peintures italiennes [14].
Nous ne possédons que peu de renseignements sur la jeunesse du troisième frère, Nathaniel. Élevé dans une atmosphère cosmopolite, il est envoyé dans les différents établissements bancaires de la famille, à Francfort et à Naples auprès de ses oncles Amschel Mayer et Carl Mayer, pour parfaire son apprentissage [15]. Son baptême du feu aura lieu en 1834 à Constantinople, où il doit négocier un difficile arrangement financier entre la Grèce et la Sublime Porte [16]. À son retour, il passera quatre ans à Londres, travaillant avec ses frères dans l'établissement familial.



DONS ET LEGS DE LA BARONNE NATHANIEL DE ROTHSCHILD

1885-1899

Pauline Prevost-Marcilhacy

Fille aînée de Betty et James de Rothschild, Charlotte de Rothschild (1825-1899) occupe une place originale dans la vie artistique française [1] : au-delà de son goût d'amateur, elle joua en effet un rôle important en tant que mécène. Ce mécénat s'inscrit dans la lignée des grandes donations, fréquentes au XIXe siècle, qui se multiplient à partir des années 1880 et mettent en lumière le rôle de la nouvelle bourgeoisie libérale, soucieuse de montrer son adhésion à la politique culturelle de la IIIe République [2]. Loin d'être homogène ou uniforme, ce mécénat prend trois aspects différents, qui correspondent chacun à un moment précis : on distingue le rôle de la baronne Nathaniel auprès des artistes contemporains, qui se traduit par des commandes puis des dons aux musées de province (1885-1889), un mécénat communautaire avec l'achat, en 1888, de la collection Strauss et son don au musée de Cluny (fig. 1), et enfin un mécénat plus classique, sous la forme d'un legs consigné dans son testament et constitué principalement d'œuvres anciennes provenant de sa collection, offertes aux musées parisiens. Ce legs préfigure, par sa diversité, les nombreux legs Rothschild aux collections nationales [3].

Si elle n'a pas procédé à des réévaluations majeures dans le domaine de la peinture, la baronne Nathaniel est, avec son frère Alphonse, l'un des premiers collectionneurs de Camille Claudel (1864-1943) [4]. Mais là encore philanthropie sociale et aide aux artistes sont intimement liées. Comme le souligne le critique du journal *Le Jour* : « Art et Charité sera la devise que l'histoire inscrira devant le nom de cette grande famille [5]. » Avec l'entrée de la collection d'objets hébraïques d'Isaac Strauss au musée de Cluny, les Rothschild font figure de modèles et suscitent de nombreux dons à cette institution.

UNE POLITIQUE FAMILIALE À L'ÉGARD DES MUSÉES FRANÇAIS : ALPHONSE ET CHARLOTTE DE ROTHSCHILD

L'action de mécène de Charlotte de Rothschild auprès des artistes contemporains doit être replacée dans le cadre général du mécénat envers les musées de province de son frère Alphonse – secondé par le marchand et critique Léon Gauchez, plus connu sous le pseudonyme de Paul Leroi [6] –, mais il est intéressant de l'envisager aussi dans le contexte de sa propre pratique artistique. Artiste peintre, Charlotte de Rothschild est une aquarelliste prolifique et expose régulièrement au Salon à partir de 1864. Élève du peintre Hercule Trachel (1820-1872) en 1858 [7], puis de Nélie Jacquemart-André en 1864, elle fait de nombreux voyages en Italie – à Venise, en particulier, qui deviendra l'un des motifs essentiels de son œuvre à partir de 1860 [8]. Ses dons d'œuvres d'art contemporain concernent à la fois ses propres œuvres (aquarelles et gravures) et celles d'artistes avec lesquels elle est très liée. Alphonse de Rothschild mène une politique active en faveur des musées de province, achetant des œuvres au Salon pour les faire entrer dans les collections publiques nationales [9] ; sa sœur va jouer un rôle similaire, quoique beaucoup plus limité. La mise en œuvre de projets communs confère à leur politique artistique une unité qui n'est pas sans rappeler celle qui prévaut dans les affaires [10]. Les liens entre Charlotte et Paul Leroi sont divers : il fournit à la baronne Nathaniel de nombreuses œuvres d'art ancien (notamment des peintures du XVIIIe siècle) qui viennent enrichir sa collection privée [11], contribue à la diffusion de ses aquarelles en donnant ses œuvres (des aquarelles ou des eaux-fortes gravées d'après celles-ci) à plusieurs musées de province ou à l'étranger [12], mais il est aussi son représentant auprès des institutions françaises. Si son rôle est déterminant, il n'exclut pas l'implication personnelle de Charlotte de Rothschild, forte personnalité artistique qui côtoie, nous l'avons dit, de nombreux artistes.

Ses liens avec Paul Leroi remontent au milieu des années 1870, époque où la baronne Nathaniel, désormais veuve, apparaît comme l'un des principaux actionnaires de la revue artistique *L'Art* (1875-1905) [13]. Le premier numéro de cette revue, éditée par Rouan et dirigée par Leroi et le critique Eugène Véron, paraît en 1875. Si Alphonse de Rothschild compte parmi les souscripteurs aux côtés de deux banquiers, Théodore Bénilan et R. Delamotte, une lettre du critique Victor Champier, qui est directeur de la revue en 1876, donne à la baronne Nathaniel de Rothschild une place prépondérante : « Elle investit près de 3 millions pour fonder l'entreprise, dans le but d'encourager l'eau-forte [14]. » Il semble évident que l'acquisition en 1872 par les époux André (avec qui Charlotte de Rothschild est très liée) [15] de la célèbre *Gazette des Beaux-Arts* a joué un rôle dans sa décision : il s'agissait à la fois d'émulation et de concurrence entre les deux parutions [16]. Le grand format (40 × 30 cm) de *L'Art* va permettre de reproduire un grand nombre de dessins originaux d'artistes contemporains, d'eaux-fortes et de gravures d'œuvres anciennes [17]. Cette revue rejoint les préoccupations de la baronne Nathaniel et devient un véritable outil de publicité pour la diffusion de son œuvre [18].



LE GOÛT POUR LA RENAISSANCE ITALIENNE

MUSÉE DU LOUVRE 1899

Dominique Thiébaut

Dans son premier testament olographe dressé le 25 novembre 1890[1] à l'abbaye des Vaux-de-Cernay[2], Charlotte de Rothschild (fig. 1), veuve depuis 1870 du baron Nathaniel, proclame son intention de laisser au musée du Louvre « une petite galerie de tableaux italiens primitifs » qu'elle souhaite « voir réunis, et les plus beaux sur les cimaises [...] parce que les experts, les connaisseurs les ont trouvés dignes d'appartenir au Louvre ». De toute évidence, ses volontés ont été encouragées, peut-être même suscitées, par Georges Lafenestre (1837-1919), conservateur du département des Peintures, Dessins et Chalcographie, grand amateur de peinture italienne, de la Renaissance en particulier[3], qui, dit-elle un peu plus loin, a dressé la liste « par ordre de mérite ». Il a lieu de croire qu'il en est aussi l'auteur des attributions[4]. Le document est révoqué par un deuxième testament en date du 1er décembre 1896[5] puis un troisième, rédigé le 14 février 1899[6], dont le notaire, Me Cottin, adresse copies le 4 août 1899[7] au directeur des Beaux-Arts après le décès de la baronne, survenu le 20 juillet : les nouvelles dispositions prévoient toujours le legs au musée de quatorze peintures italiennes des XVe et XVIe siècles, mais vient s'y ajouter celui de *La Laitière* de Jean-Baptiste Greuze[8] (fig. 13, p. 211) – dont Charlotte stipule qu'elle doit être placée à côté de *La Cruche cassée* du même artiste[9], entrée au Louvre à l'époque révolutionnaire – et de vingt-deux aquarelles de Jules Jacquemart. Si le décret d'acceptation du legs par le président de la République se fait attendre jusqu'au 28 novembre 1901[10], la libéralité de Charlotte de Rothschild est saluée dès l'été 1899[11] dans *Le Bulletin de l'art ancien et moderne* puis dans *Le Figaro* du 10 octobre et *La Chronique des arts et de la curiosité* du 21 octobre[12]. Après que les tableaux et aquarelles ont été montrés au public, Jules Guiffrey[13], alors jeune attaché au département des Peintures et collaborateur de Lafenestre, se livre en mai 1901 à un commentaire détaillé de l'ensemble. Dans son hommage à la généreuse donatrice, il insiste sur ces « productions précieuses et rares des peintres de la Renaissance italienne » dont « on sait combien [elles] sont recherchées aujourd'hui et quels gros prix [elles] atteignent dans les ventes ». Il admet que toutes ne sont pas des « œuvres de premier ordre » mais, à ses dires, « l'ensemble constitue un enrichissement notable des séries italiennes du Louvre insuffisamment développées à leur origine[14] ». Fait intéressant, dans l'évaluation totale de 511 000 francs, approuvée le 31 août 1899 par Lafenestre et les conservateurs adjoints, Camille Benoît et Paul Leprieur[15], 200 000 francs sont dévolus à *La Laitière*, c'est-à-dire autant qu'à tous les panneaux italiens réunis (201 000 francs), et 110 000 francs vont aux vingt-deux aquarelles de Jacquemart : voilà qui relativise quelque peu ses propos, en dit long sur la cote des primitifs italiens à la fin du XIXe siècle et... l'extrême popularité de Greuze[16] !

LA COMPOSITION DU LEGS DE LA BARONNE

Après ces considérations, Guiffrey aborde la description des tableaux italiens depuis le plus ancien, « un petit volet de triptyque à fond d'or, représentant la Résurrection, attribué à Fra Angelico » (RF 1263) (fig. 2), plus raisonnablement rattaché aujourd'hui à l'entourage du moine-peintre[17], jusqu'aux échantillons de cette « période moins heureuse qui suivit le merveilleux épanouissement du XVIe siècle[18] ». S'il mentionne rapidement ces œuvres tardives, incontestablement modestes (à l'exception du beau *Portrait présumé d'Andrea Fausti* (fig. 3), avocat de la famille Médicis, RF 1269, une production florentine des années 1550 que le dernier catalogue du Louvre a laissée dans l'anonymat faute d'alternatives pleinement convaincantes[19]), il insiste à juste titre sur les créations du Quattrocento. Après le petit « Fra Angelico », il ne manque pas de louer la qualité comme la singularité de deux petits panneaux ferrarais figurant sainte Apolline et saint Michel (RF 1271) (fig. 4 et 5), longtemps tenus pour des œuvres d'Andrea Mantegna : on doit à Adolfo Venturi[20] l'attribution à Ercole Roberti de ces remarquables éléments de pilastre peint dont l'appartenance au retable de saint Vincent Ferrier, achevé en 1473 par Francesco del Cossa et le jeune Roberti pour la chapelle Griffoni de la cathédrale San Petronio de Bologne – l'un des manifestes les plus impressionnants de l'école ferraraise –, a été établie par Roberto Longhi en 1934[21]. Une restauration récente a permis le dégagement des repeints extensifs qui avaient sensiblement modifié l'inscription initiale des figures dans la niche et quelque peu affaibli l'effet de raccourci, la nervosité de la facture comme le raffinement des jeux d'ombre et de lumière[22].

C'est surtout le noyau toscan, le plus consistant en nombre, qui retient son attention, et en particulier les « madones ». Les attributions avancées en 1866 lors de l'Exposition rétrospective de tableaux anciens empruntés aux galeries particulières où deux, voire trois, d'entre elles semblent avoir figuré sur les sept « primitifs » prêtés



UN ENSEMBLE DE COFFRETS EN CUIR
AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
1899

Anne Forray-Carlier

« Le Musée des Arts décoratifs va s'enrichir de deux collections du plus haut intérêt, que lui laisse par testament Madame la baronne Nathaniel de Rothschild, qui vient de mourir subitement dans sa soixante-treizième année. Elle fut, on le sait, non seulement une protectrice délicate pour les artistes, mais une artiste elle-même d'un vrai talent. [...] les deux collections qu'elle donne par testament au Musée des Arts décoratifs comprennent : 1° des coffrets et des boîtes de fabrication ancienne en cuir et en maroquin ; 2° des bijoux. Ces deux collections sont d'une importance capitale [...]. » C'est en ces termes qu'un bref encadré de la *Revue des arts décoratifs* salua la libéralité de Charlotte de Rothschild, acceptée par le conseil d'administration dans sa séance du 27 octobre 1899 [1].
Sans appartenir à l'un des conseils qui assuraient l'administration et la gestion du musée – contrairement à son cousin, le baron Gustave de Rothschild, qui participait au conseil des finances de l'institution –, la baronne, par ses nombreuses relations dans le milieu artistique et l'intérêt qu'elle a toujours manifesté pour les musées français, n'a sans doute pas fait ses dons au hasard. Fondée en 1864, l'Union centrale des arts décoratifs avait pour vocation de favoriser la culture des arts produisant du beau dans l'utile. Industriels, artisans et collectionneurs unissaient alors leurs efforts pour constituer les collections. Celles-ci ne comptaient pas encore d'ensembles représentatifs dans le domaine du cuir, ce qui encouragea peut-être la baronne à céder celui qu'elle avait patiemment rassemblé [2]. Selon ses volontés, la collection fut présentée dans son ensemble dès sa réception et ainsi proposée à la curiosité du public, ce qui entraîna à n'en pas en douter, dans les années qui suivirent, des dons et legs de pièces comparables ou complémentaires des collections [3].
Beaucoup plus récemment, cet ensemble d'œuvres gainées de cuir a ainsi été considérablement enrichi par un autre don, d'une aussi grande générosité : celui qu'a fait Louis Vuitton en 1987. Comme la collection de la baronne, il compte une quarantaine de pièces comprenant malles, coffres et coffrets collectionnés par Gaston-Louis Vuitton. Le musée des Arts décoratifs peut ainsi offrir un panorama très complet des créations des layetiers-malletiers du Moyen Âge au XXe siècle [4].
Quarante-trois des quarante-huit coffrets légués au musée des Arts décoratifs par la baronne Nathaniel illustrent la production française entre le XVIe siècle et les premières années du XIXe siècle. L'acquisition d'un coffret sans doute allemand (inv. 9961, fig. 2), d'une paire de coffrets autrichiens (inv. 9981 A et B) et de deux écritoires, l'une aux armes des Colonna (inv. 9985) et l'autre aux armes du pape Benoît XIII Orsini (inv. 10001), semble être davantage le fruit du hasard. Les a-t-on vendus à la baronne comme tels ou avec une autre provenance, comme ce fut le cas des deux coffrets désignés par la légataire comme « boîte pour archives aux armes Pompadour » en raison de la présence de motifs de tours sur le pourtour des coffrets et d'armes sur le plat ? Mais ces armes n'avaient manifestement pas été bien identifiées, puisqu'il s'agit de celles de Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, marquis puis duc d'Antin (1665-1736) ! La collection comprend par ailleurs quatre coffrets aux armes du duc d'Antin qui semblent attester le goût de la baronne pour les pièces armoriées : dix-sept objets portant des armoiries peuvent être dénombrés, dont un élégant coffret de forme oblongue aux armes d'Henri II (fig. 3), quatre aux armes de Marie Leszczynska et un à celles de Marie-Antoinette.
Les recherches sur la tabletterie gainée de cuir n'ont guère suscité de publications qui pourraient nous venir en aide dans l'approche de la collection. Produits par les gainiers, puissante corporation dont les statuts, fixés sous François II en septembre 1560, sont restés inchangés jusqu'à la Révolution, ces objets passaient d'abord entre les mains d'un coffretier-malletier ou d'un layetier-écraignier. Ce partage des tâches, imposé par les règles très strictes des corporations sous l'Ancien Régime, se compliqua encore à partir de décembre 1594 avec l'enregistrement des statuts de la communauté des doreurs sur cuir-garnisseurs-enjoliveurs, qui, comme son nom l'indique, assurait la finition de ces objets et leur commercialisation. L'essor de ces techniques fut encouragé par celui de la reliure à la Renaissance, et très vite les artisans français surent s'imposer dans ce domaine. La collection de la baronne offre ainsi quelques jalons de cet art, des motifs d'entrelacs géométriques caractéristiques du règne d'Henri II (inv. 9979) aux riches ornementations de la seconde moitié du XVIIIe siècle sorties des ateliers de Pierre Vente, Antoine Lanson ou Prieur (inv. 9972, 9974, 9991, 9997 et 10004), en passant par quelques modèles de décor dits « à la fanfare [5] », produits à la fin du XVIe siècle et dont l'atelier des Ève fut le meilleur interprète (inv. 9963, 9966). Plusieurs pièces du XVIIe siècle attestent la sobriété de la dorure sur cuir à cette époque, avec des semis de motifs ornant l'ensemble de la surface. Les bordures s'enrichissent de nouveaux motifs, comme les « dents de rat » (inv. 9965, fig. 5, 9970) et le centre de rinceaux fleuris rayonnants (inv. 9994).







Fig. 1 : Anonyme, coffret rectangulaire à couvercle plat aux armes du duc d'Antin (1665-1736), France, avant 1736, âme de bois, maroquin rouge, dorure, argent, satin bleu, galon jaune, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 9976.
Fig. 2 (en haut à droite) : Anonyme, coffret rectangulaire à couvercle bombé orné de deux couples esquissant une figure d'allemande, Allemagne, fin du XVIe siècle, âme de bois, maroquin noir, dorure, laiton, taffetas rouge, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 9961.
Fig. 3 (en bas à droite) : Anonyme, coffret de forme oblongue à couvercle plat aux armes d'Henri II, France, XVIe siècle, âme de carton, cuir rouge, dorure, argent Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 9979.

Comme nous l'avons souligné, la collection est surtout composée de coffrets, qui semblent avoir beaucoup intéressé la baronne Nathaniel, mais elle compte aussi des objets aux formes moins courantes, comme une boîte à couteaux (inv. 9971), une boîte formant pupitre (inv. 9962) et deux étuis, l'un à verre (inv. 9998) et l'autre à flacon (inv. 9999). Ces deux dernières pièces sont les seules de la collection qui soient recouvertes de galuchat.
Un petit groupe d'œuvres est constitué de coffrets formant nécessaires. Les nécessaires à écrire, les plus nombreux, vont du plus classique (la façade avant se rabat, dégageant plusieurs petits tiroirs permettant de serrer plumes, papiers, poudre, éponge et encrier, fig. 4) à des objets présentant des solutions plus élaborées : une fois ouvert, le nécessaire qui a appartenu au pape Benoît XIII est composé de deux grands tiroirs en façade, encadrés par deux dos de livre qui coulissent vers le haut, pouvant être retenus par une petite tablette coulissante et dégageant trois petits tiroirs de chaque côté et deux casiers où prennent place deux encriers, conservés.
Quelques nécessaires de toilette illustrent l'inventivité des layetiers; le plus original est orné d'une série de onze dos de livre et de deux livres superposés formant le couvercle – en tout treize volumes d'un *Traité de la beauté* ! Élégamment orné d'une simple bordure, il contient encore son miroir et ses flacons (inv. 9980, fig. 7). Parmi ces nécessaires figure une pièce plus rare, un nécessaire d'aquarelliste du XVIIIe siècle (inv. 9968) qui a conservé ses plaques et godets en porcelaine de Meissen.
La part numériquement la plus importante de la collection est constituée de coffrets de dimensions variées, dont il est parfois difficile de déterminer l'usage précis. Les plus petits étaient sans doute des coffrets à bijoux; d'autres sont des serre-papiers ou des écrins spécifiques, comme celui qui porte les armes de l'abbé de Siougeat et une inscription le désignant comme aumônier de Madame (inv. 9990) : il était destiné à recevoir une patène et un calice.
Le groupe de coffrets portant les armes des reines ou de Mesdames (voir les coffres légués par Arthur de Rothschild, déposés aux musées du Louvre et d'Écouen) permet d'évoquer les nombreuses fournitures faites par le service de la Chambre et celui de la Garde-Robe, qui dépendait des Menus Plaisirs[6]. Même si elle marque une forte propension à la sédentarisation à partir du XVIIe siècle, la cour de France a conservé en partie ses habitudes nomades : lors de ses séjours saisonniers à Fontainebleau et Compiègne, malles, coffres et coffrets divers étaient requis pour transporter linge, vaisselle, nécessaires de toilette, etc. Ces objets étaient régulièrement renouvelés, ainsi que l'attestent les comptes; plusieurs coffres sont conservés dans des collections publiques[7] et d'autres ont été repérés dans des ventes aux enchères[8].

LES ACHATS

Dans l'état actuel des recherches, rien ne permet d'établir à quel moment la baronne fit l'acquisition de son premier objet en cuir. Cet achat fut-il motivé par un don ou par la découverte d'une série d'objets de cette nature? Nous savons que son entourage familial direct ne s'intéressait pas à ce type de collection. Une série de factures provenant de la veuve de Camille Lelong, antiquaire et collectionneuse, installée 16, quai de Béthune, à Paris, conservée dans les Archives Rothschild de Londres[9], ne couvre malheureusement que les années 1884 à 1899. Quelques coffres y sont mentionnés, dont certains ne figurent pas dans l'ensemble légué par la baronne au musée des Arts décoratifs, plusieurs objets

UNE COLLECTION DE BIJOUX
AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
1899

Évelyne Possémé

Musicienne, artiste peintre, femme du monde et collectionneuse, Charlotte de Rothschild (1825-1899), épouse du baron Nathaniel de Rothschild (1812-1870), fut également une grande donatrice des musées français. Les dons et legs les plus importants et les plus connus furent faits au musée du Louvre – tableaux de primitifs italiens [1], du XVIIIe siècle français – ou aux musées de province pour la peinture et surtout la sculpture du XIXe siècle [2]. Bien d'autres libéralités ont profité à des musées moins connus et porté sur des ensembles moins attendus. Il en est ainsi de la collection Strauss d'objets de culte judaïque, acquise pour le musée du Cluny (aujourd'hui au musée d'Art et d'Histoire du judaïsme [3]), ou du legs de coffrets en cuir et de bijoux consenti au musée des Arts décoratifs [4] (fig. 1).

LA BARONNE NATHANIEL DE ROTHSCHILD ET LES BIJOUX

L'inventaire après décès de Charlotte de Rothschild et les différentes factures conservées dans les Archives Rothschild de Londres [5] rendent compte de l'acquisition et de la possession d'un nombre important de bijoux, notamment de pièces de joaillerie. Charlotte de Rothschild possédait un « écrin » considérable de bijoux qu'elle portait sans doute régulièrement, mais elle effectuait aussi de très nombreux achats pour offrir des bijoux à ses proches et à son entourage, une habitude qu'elle confirma dans son testament [6].

Le nom de la baronne Nathaniel de Rothschild apparaît dans les livres de clients de quelques grandes maisons de joaillerie de la place Vendôme, la maison Chaumet de 1842, année de son mariage avec son cousin Nathaniel, à 1851 [7], puis la maison Mellerio de 1856 à 1881 [8]. De 1886 à 1899, la baronne s'adresse principalement à la maison Paul Hamelin [9], mais en 1886 une facture émane de la maison Edgar Morin [10] et en 1888 une autre de la maison Bassot, tandis que cinq factures de 1893 sont à l'en-tête de la maison G. Bruel, « Bijouterie, Curiosités, Objets d'art, Aix-les-Bains, Nice », pour des bijoux et des pierres. Plusieurs factures enfin portent l'en-tête de la célèbre maison Boin-Taburet, 3, rue Pasquier [11]. Ce sont les seules à porter témoignage de l'achat par la baronne Nathaniel de Rothschild de quelques bijoux anciens, même s'il ne s'agit pas de ceux qu'elle a légués au musée des Arts décoratifs.

LE LEGS

Le 8 août 1899, le notaire A. Cottin, 6, rue Royale à Paris, rend compte au directeur du musée des Arts décoratifs des dispositions de la donatrice : « J'ai l'honneur de vous informer qu'aux termes de ses testaments des 1er décembre 1896 et 14 février 1899, déposés en mon étude, Made la Baronne Nathaniel de Rothschild, décédée en son domicile faubourg St Honoré 33 le 20 juillet dernier, a fait notamment les dispositions suivantes : /1ère Par le 1er testament/"Je donne et lègue au musée décoratif [*sic*] ma collection complète de boîtes en cuir et maroquin anciennes, à l'exception de deux grands coffres Louis XV qui sont dans ma chambre à l'Abbaye…"/2ème Par le 2e testament/"Je laisse aux Arts décoratifs une boîte avec des bijoux dont je joindrai la liste [12]". » Dans une lettre en date du 21 septembre suivant, le notaire envoie une liste non détaillée de deux cents bijoux [13] et indique qu'ils sont visibles chez le joaillier Hamelin, 23, rue de la Paix. Dans sa séance du 27 octobre 1899, le conseil d'administration de l'Union centrale des arts décoratifs accepte le legs et adresse ses remerciements à Arthur de Rothschild, fils de Charlotte [14]. Ce n'est que le 28 mai 1901 que le préfet de la Seine prend l'arrêté qui autorise l'institution à accepter le legs de la baronne Nathaniel de Rothschild; il est enregistré sur les livres d'inventaire en décembre 1901 [15]. L'annonce du legs est cependant faite dans la *Revue des arts décoratifs* dès 1899 [16], et le lundi 6 novembre 1899 le musée prend possession des bijoux auprès du joaillier Hamelin [17], tandis qu'un échange de lettres entre le musée et Hamelin, en octobre de la même année, nous apprend que ce dernier réalise un travail sur des vitrines à la demande du conservateur, Louis Metman. Ce travail concerne certainement la présentation des bijoux pour leur exposition, comme les photographies prises à l'époque peuvent nous en donner une idée [18].

Le 5 octobre 1899, le président de l'Union centrale, Georges Berger, envoie une liste détaillée avec la valeur des objets légués au musée des Arts décoratifs [19]. Cette liste permet de reconnaître aisément certains des ensembles légués, tels les parures de Castellani ou les bijoux régionaux (fig. 1 et 2), mais elle ne rend pas compte de la diversité et de la richesse du legs. La collection comprend une cinquantaine de bijoux européens des XVIIe et XVIIIe siècles; le contingent le plus important est constitué par les bijoux du XIXe siècle avec les œuvres des Castellani, des bijoux français surtout régionaux et des pièces d'Europe centrale difficiles à identifier, et enfin quelques bijoux indiens (fig. 7).



Fig. 1 :
Collier d'esclavage, 1809-1819, or, émail et verre, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 9804.



ADOLPHE DE ROTHSCHILD

1823-1900

JULIE DE ROTHSCHILD

1830-1907

ADOLPHE ET JULIE DE ROTHSCHILD

Dimitrios Zikos

Troisième enfant de Carl Mayer von Rothschild et d'Adelheid Herz[1], Adolphe Carl, surnommé Dolly (1823-1900), figure parmi les membres les moins connus de la famille Rothschild, vraisemblablement parce qu'il ne s'est pas distingué dans le domaine de la finance[2]. En outre, ce grand voyageur change fréquemment de résidence : ce trait a contribué à entraver l'étude globale de sa personnalité. Né en Italie, il a en effet coutume de faire de longs séjours à Francfort[3], en Suisse, à Paris ou dans le sud de la France (à Nice ou à Cannes). Comme Salomon de Rothschild, Adolphe est un collectionneur éclectique, que son goût et sa curiosité orientent aussi bien vers les manuscrits précieux que vers les objets d'art, les porcelaines, les vases montés, les bijoux et les armes. On en voudra pour preuve *Le Livre des collectionneurs* d'Alphonse Maze-Sencier, paru en 1885, où figure la plus ancienne évocation d'Adolphe collectionneur : il y apparaît comme collectionneur de meubles, de bois sculptés, de bijoux, d'objets d'orfèvrerie, de boîtes, de tabatières, de bronzes d'ameublement, de ferronnerie, d'horlogerie, de verrerie, d'émaux, de céramiques, de miniatures, de moulages en cire mais aussi d'armes et de couteaux[4]…

À la différence des autres collectionneurs de sa famille, Adolphe applique le système de classement raisonné déjà mis en place dans les musées de l'époque mais dont Frédéric Spitzer a introduit l'idée dans son propre hôtel particulier parisien. Le fait que dans la collection d'Adolphe les objets soient classés et photographiés par matériaux et par périodes, l'ouverture de ses collections – d'abord à Pregny puis, en 1881, à Paris – et leur organisation, qui reprend le mode de présentation des salles du musée du Louvre, prouvent son ambition d'être en quelque sorte un « modèle de collectionneur » à un moment où le musée des Arts décoratifs tarde à ouvrir ses portes.

Comme le montrent ici même Élisabeth Antoine-Kônig et Philippe Malgouyres, son legs au musée du Louvre, en 1900, est la preuve ultime du sens civique du collectionneur. Les legs d'Adolphe ne sont cependant pas dictés par des choix d'ordre confessionnel : au contraire, il laisse par testament la somme considérable de 1 million de francs à diverses associations, notamment celles qui sont tournées vers l'éducation ou ont trait à la protection des enfants et, bien sûr, au progrès des arts[5]. Il n'oublie pas non plus le clergé, qu'il soit catholique ou juif[6].

L'HOMME

Adolphe n'a pas laissé de document écrit personnel connu et nous ne pouvons nous appuyer, pour cerner son caractère, que sur des jugements partiels. La plupart des notices nécrologiques mettent l'accent sur sa bonté et sa générosité, qui s'exerce dans tous les domaines[7]; elles témoignent aussi, cela ne nous surprendra guère, de l'intensité de sa vie sociale[8] et de sa passion pour l'art et la musique[9]. Il apparaît aussi qu'il aimait les animaux, en particulier les chevaux et les chiens[10].

Officier de la garde royale dans sa ville natale[11], il n'est pas amené à combattre. À Rome, en janvier 1848, Adolphe est troublé par le lien établi entre débat politique et préparation militaire[12]. Dans le tremblement de main que trahissent ses lettres, Anselm Salomon von Rothschild reconnaît dès le mois suivant le « tempérament nerveux, pour ne pas dire pusillanime », qu'ont en commun Adolphe et son père[13]. Un an plus tard, selon Nat Rothschild, Adolphe a « vraiment changé » : c'est même « la personne la plus posée [qu'il ait] jamais rencontrée ». Un changement que Niall Ferguson, le grand spécialiste des Rothschild, attribue à l'impact de la révolution sur Adolphe[14].

Son portrait peint en 1851 par Moritz Oppenheim (conservé à Jérusalem, musée d'Israël[15], fig. 1) montre un regard déterminé. On sent même une certaine coquetterie dans sa façon de fixer le spectateur de ses yeux noirs et de mettre fièrement en évidence les deux ordres dont il a été décoré[16]. Ce jeune homme de vingt-huit ans a cependant les tempes déjà dégarnies ; sept ans plus tard, dans une série de daguerréotypes d'André Disdéri, où il apparaît assez robuste et beaucoup plus âgé qu'il ne l'est en réalité, on perçoit une pointe de mélancolie derrière les poses conventionnelles adoptées devant l'appareil de ce photographe élégant de la haute société parisienne[17] (fig. 2).

Lorsque éclate l'épidémie de choléra de 1865, Adolphe a « horriblement peur[18] », et il est intéressant de noter que sa correspondance trahit des soucis de santé et un vieillissement rapide[19]. C'est peut-être pour ces raisons qu'il va si souvent prendre les eaux, même s'il s'agit là d'un loisir normal pour une personne de sa position dans l'Europe du XIXe siècle[20]. Il souffre d'une maladie qui n'est jamais nommée et qui le contraindra à mener une existence solitaire pendant les dix dernières années de sa vie[21].



Fig. 1 (page 236) : Moritz Oppenheim, *Portrait d'Aldolphe de Rothschild*, 1851, huile sur toile, Jérusalem, musée d'Israël, inv. M1823-11-52.
Fig. 2 : Eugène Disdéri, *Portrait d'Adolphe de Rothschild*, vers 1860, photographie, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie.

Comme les autres enfants de Carl Mayer, Adolphe a été élevé par Henri Blanvalet (1811-1870), un poète genevois [22]. Il est le seul membre de la famille Rothschild que je connaisse qui ait eu un entraînement et une carrière militaires, même si celle-ci fut de courte durée [23]. Les dates exactes n'en sont pas connues, mais ce dut être avant 1846 : cette année-là, en effet, Adolphe fonde une société dans sa ville natale, avec son père et son frère aîné, Mayer Carl [24]. Contrairement à ce qui a été affirmé [25], la famille d'Adolphe ne s'installe pas de façon permanente à Francfort après les bouleversements entraînés par la révolution de 1848 [26].
Adolphe épouse le 16 octobre 1850, à Francfort, la baronne Julie von Rothschild, dite Molly (Francfort, 2 septembre 1830-Pregny, 18 novembre 1907), fille d'Anselm Salomon, de la branche de Vienne, et de Charlotte Rothschild, de la branche de Londres [27]. Il s'agit là d'un mariage arrangé, mais leur passion commune pour l'art et, surtout, les soins dont Julie entourera son mari dans les dernières années de sa vie laissent penser que leur union fut heureuse [29].
Julie est un personnage extravagant. Élisabeth de Gramont donne en 1928 la seule description que l'on connaisse d'elle : « [Elle] n'était pas jolie malgré sa perruque blonde, mais remarquablement intelligente et très instruite, et fumait de gros cigares en lisant des revues [30]. » L'auteur rapporte également que Julie lui rend visite à Genève dans son yacht, avec lequel elle « avait l'habitude de traverser le lac de Genève en tous sens pour porter des boîtes de raisins de ses serres aux riverains [31] ». Julie peint des aquarelles [32] et nourrit une passion pour la photographie [33]. Elle participe activement à la formation de la collection d'art d'Adolphe.
Le jeune couple a vécu à Naples, dans la villa Acton, devenue plus tard villa Pignatelli Cortes d'Aragona, sur la Riviera di Chiaia. Il est connu pour organiser de somptueuses réceptions auxquelles prend part l'aristocratie locale : Julie y porte de splendides toilettes et des bijoux magnifiques [34] (fig. 3).
Avant l'unification de l'Italie, Adolphe exerce manifestement une activité diplomatique. En 1853, il est fait chevalier de la Légion d'honneur « pour avoir contribué de toute son influence au traité

L'ART MÉDIÉVAL

AU MUSÉE DU LOUVRE ET AU MUSÉE DE CLUNY 1901

Élisabeth Antoine-König

À sa mort le 7 février 1900, Adolphe de Rothschild léguait par testament sa collection d'objets d'orfèvrerie religieuse du Moyen Âge et de la Renaissance aux musées du Louvre et de Cluny : une centaine de pièces qui furent cataloguées dès leur entrée par Émile Molinier, alors conservateur des Objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance[1]. La donation fit grand bruit et fut saluée avec enthousiasme et gratitude tant par la presse quotidienne que par les revues érudites; pourtant, une fois son catalogue publié, l'ensemble n'a plus guère été étudié par les spécialistes de l'art médiéval et est resté dans l'ombre, tout comme la personnalité du collectionneur, mal connue.

L'étude de la collection et du goût de son propriétaire est, de fait, particulièrement ardue, faute de sources d'archives accessibles au château de Pregny[2]. C'est par la collation de brèves mentions dans les revues de l'époque et par les témoignages de contemporains tels que Raymond Kœchlin[3] ou Wilhelm von Bode[4] que l'on peut tenter d'esquisser, comme le fait ici Dimitrios Zikos[5], un portrait du collectionneur.

Quant à la collection elle-même, l'histoire de sa formation reste difficile à retracer, mais, telle qu'elle fut léguée par le baron à « la nation à laquelle [il avait] le bonheur d'appartenir[6] », elle présente des traits originaux qui la distinguent des grandes collections d'art médiéval constituées dans la seconde moitié du XIXe siècle. Ce sont ces caractéristiques que nous nous efforcerons de dégager ici, à partir des œuvres elles-mêmes, en prenant le parti quelque peu artificiel de distinguer les œuvres médiévales des œuvres de la Renaissance[7] – exercice périlleux, la frontière spatio-temporelle entre ces deux périodes stylistiques étant évidemment impossible à tracer de manière rigide.

L'AUTOMNE DU MOYEN ÂGE

L'exercice est bien rhétorique ici : en effet, la première particularité des objets religieux médiévaux du legs d'Adolphe de Rothschild, qui saute aux yeux lorsqu'on les considère dans leur ensemble, est leur caractère extrêmement tardif. Parmi eux ne figure en effet aucune pièce des périodes hautes – Antiquité tardive, art carolingien ou ottonien –, ni même d'art roman. Dans le cabinet d'Adolphe, l'art médiéval commence, timidement, avec quelques œuvres des XIIIe et XIVe siècles, dont le magnifique polyptyque de Floreffe (fig. 1), pour se développer pleinement au XVe siècle – un XVe siècle lui-même souvent tardif, tournant autour de 1500. C'est donc plutôt la période charnière entre le Moyen Âge et la Renaissance qui attira le collectionneur. Précurseur de Johan Huizinga[8], il s'intéressait à « l'automne du Moyen Âge », un Moyen Âge souvent déjà très renaissant.

Par son caractère très tardif, la collection léguée se démarque ainsi complètement des grandes collections d'art médiéval constituées dans la seconde moitié du XIXe siècle – celles de Soltikoff, Davillier, Basilewsky, etc. –, beaucoup plus exhaustives, voire pédagogiques, dans leur conception. Certains types d'objets accumulés avec passion par les amateurs de l'époque en sont totalement absents : ainsi des ivoires gothiques ou des émaux, qu'ils soient champlevés et limousins, ou translucides. À ce titre, les quelques objets qui furent acquis après la donation grâce à la somme d'argent[9] également léguée par Adolphe pour l'aménagement des salles destinées à abriter sa collection sont très significatifs. Ils semblent destinés à symboliquement combler les « lacunes » de la collection, en faisant figurer au moins un exemple d'une technique qui en était jusqu'alors totalement absente. Furent acquises une Vierge gothique en ivoire[10], qui devint ainsi le seul ivoire du don, et, pour compenser l'absence des émaux limousins, une petite figure d'ange – qui s'est révélée être une œuvre du XIXe siècle, lointaine réplique de l'ange de l'église de Saint-Sulpice-de-Favières[11] – et la belle Vierge assise provenant de Moussac, qui fut achetée par le musée de Cluny[12]. Étrangement, la tapisserie, pourtant si représentative de l'art du Moyen Âge finissant, était également absente du legs d'Adolphe, bien qu'il eût pu y trouver à foison des thèmes chrétiens, voire plus spécifiquement bibliques. Adolphe avait-il dès le départ l'intention de léguer cette partie de sa collection à l'État français? Si c'était le cas, peut-être s'est-il « autocensuré » dans le domaine textile, voyant que le musée du Louvre ne faisait pas l'acquisition de tissus médiévaux, et guère plus de tapisseries : en 1901, le département possédait seulement sept tapisseries médiévales, entrées avec la collection Révoil (1825), le legs Davillier (1883) et le legs Léonce Leroux (1897). La grande tapisserie tournaisienne de la *Multiplication des pains*[13] fut donc achetée après la mort d'Adolphe auprès du marchand Raoul Heilbronner, dans l'intention de « meubler » la salle présentant la collection, au même titre que le plafond réputé vénitien, remonté dans la salle 25 du



LES OBJETS DE LA RENAISSANCE

MUSÉE DU LOUVRE
1901

Philippe Malgouyres

Il est aussi difficile de comprendre les intentions d'un collectionneur que les ambitions ou les craintes d'un donateur. Ce n'est pas nécessairement faute de sources, mais peut-être simplement parce que certaines choses échappent à l'histoire. Les différents testaments conservés d'Adolphe de Rothschild donnent une sorte d'image en creux de ses désirs. Il en a laissé quinze [1], depuis un testament mystique du 28 août 1874, qui le montre soucieux de conserver ses collections dans la famille, à celui du 23 janvier 1899, qui fixe les termes de sa donation aux musées du Louvre et de Cluny telle que nous la connaissons aujourd'hui.

PRÉOCCUPATIONS SUR LA TENEUR DE LA DONATION…

La question du destin de ses collections d'œuvres d'art apparaît toujours parmi ses inquiétudes : ses revirements, ses retours, son ton tantôt lyrique, tantôt exigeant montrent bien que la volonté de donner était un choix qui n'allait pas sans difficultés. En novembre 1878, il décide de léguer au musée des Arts décoratifs, « s'il existe encore jusque-là ou à défaut au musée du Louvre », toutes ses collections, réparties en deux groupes, avant et après le XVIIe siècle. Il a été élu membre du comité directeur de la Société des arts décoratifs quelques mois auparavant mais, peut-être en désaccord avec la politique du comité, il en refusa la présidence et proposa même de se retirer complètement. En tout cas, dans le testament suivant, le 20 janvier 1880, un peu plus d'un an plus tard, tout doit aller au Louvre, pour être présenté dans deux salles « A et B » en respectant la même division chronologique. Il ne sera plus question des Arts décoratifs. L'année 1884 marque un grand recul : par le testament du 5 février, il retire les objets postérieurs au XVIIe siècle d'une éventuelle donation, et le 1er novembre abandonne tout projet de libéralité – « Par le présent codicille j'abroge la disposition par laquelle j'exprimais le désir à ma femme la baronne Julie Caroline de Rothschild de laisser à sa mort ma collection d'objets d'art au musée du Louvre ». L'année suivante se dessine le profil particulier de sa donation, constituée des objets à sujet chrétien ou ayant servi au culte chrétien (testament du 28 septembre 1885). Il ne le précise pas, mais ce choix est implicite au vu des premiers projets : seuls les objets antérieurs au XVIIe siècle seront concernés. Ce critère, qui paraît singulier, reste une interrogation lancinante. Tous les testaments suivants feront état de cette partie particulière de la collection, en différents termes : « objets d'art religieux et chrétiens », « objets religieux ou servant au Culte, vierges, etc. ». Le caractère chrétien ou pas de l'iconographie semble disparaître, mais c'est bien ce qui a déterminé le choix, matérialisé par la liste des objets destinés respectivement aux musées du Louvre et de Cluny [2]. Raymond Kœchlin va jusqu'à écrire que la magnifique collection qu'Adolphe a léguée, mais qui n'était pas visible auparavant, « ne faisait pas véritablement partie de sa collection [3] ». Une intention patriotique et évergétique est parfois exprimée aussi ; le 27 novembre 1891, Adolphe écrit : « Je confirme mon legs au Louvre, c'est-à-dire à la nation à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir, ma collection d'objets sacrés et religieux c'est-à-dire ce que j'ai de mieux et de plus précieux et que j'ai indiqué dans une liste spéciale. » La collection était peut-être la plus précieuse à ses yeux mais, au regard du reste de ses collections d'armes, d'armures, de meubles, de peintures anciennes, de porcelaines, etc., dire que c'est ce qu'il avait de mieux est d'une humilité étrange. Le testament suivant (moins d'un mois plus tard !) souligne son « désir d'en faire jouir tous [ses] concitoyens ».

… ET JUSQU'À SA PRÉSENTATION

L'anxiété d'Adolphe de Rothschild se manifeste aussi dans son souci de la future exposition de ses trésors, qui doivent être présentés « dans les galeries publiques et […] placés dans des vitrines spéciales » ; il laissa à cet effet 300000 francs, qui permirent d'aménager une salle sous l'œil vigilant de la baronne. Au détour d'une lettre, nous apprenons qu'elle désapprouvait les colonnes et les frontons de l'architecte Gaston Redon, ne souhaitant que des « ornements simples mais artistiques ». Elle avait auparavant fait savoir *via* son secrétaire [4] que l'idée de confier à la maison André l'installation de la collection au musée du Louvre allait à l'encontre des volontés du défunt baron, qui « toutes les dernières années de sa vie s'était "fâché" avec M. André ». La salle, enrichie d'un plafond en bois doré et peint acquis pour l'occasion [5] ainsi que d'une tapisserie du XVe siècle [6], fut installée afin de créer l'atmosphère voulue : « Il fallait, en la décorant, lui conserver un certain caractère d'intimité […] un coin de riche et sobre distinction, qui fût comme une oasis au milieu des froideurs des installations administratives », écrit Gaston Migeon au moment de l'inauguration [7].



Fig. 1 (page 264) : *Adoration des Mages*, médaillon : Milan, XVIe siècle, dans une composition de Reinhold Vasters (détail), peinture sous cristal de roche, or émaillé, ébène, Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 5628.
Fig. 2 : *Adoration des bergers*, médaillon : Milan, XVIe siècle, dans une composition de Reinhold Vasters, peinture sous cristal de roche, or émaillé, ébène, Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 5578.
Baiser de paix : *Le Christ devant Pilate*, plaque : Allemagne du Sud, XVIe siècle, dans un cadre de Reinhold Vasters?, or émaillé, bronze doré, Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 5627.
Adoration des Mages, médaillon : Milan, XVIe siècle, dans une composition de Reinhold Vasters, peinture sous cristal de roche, or émaillé, ébène, perles, lapis-lazuli, Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 5628.

On le voit, le désir de donner a accompagné Adolphe de Rothschild, et le modèle supposé de son cousin Ferdinand, qui lègue au British Museum, en 1898, une partie de ses collections, le Waddesdon Bequest, n'est probablement pas pertinent. Il exista cependant, sans aucun doute, une vraie émulation entre les deux collectionneurs, qui souvent acquirent des objets proches (un certain nombre d'entre eux furent produits ou améliorés par Reinhold Vasters, nous y reviendrons).

OBJETS SACRÉS

Rien n'est plus curieux que le contenu de cette donation « d'objets sacrés et religieux ». Il s'agit plutôt d'objets relevant, par leur usage ou leur iconographie, du christianisme : cela explique la présence d'un couteau s'il est orné de scènes bibliques, de bijoux s'ils montrent le Christ ou la Vierge, de bagues dites d'évêque. Malgré cette extension œcuménique, on ne peut qualifier de cultuelles ni de sacrées les deux gouaches sur vélin de Giulio Clovio, qui représentent Élymas frappé de cécité, inspirées de Raphaël, et les Vertus théologales[8]. Ces miniatures, exécutées pour le cardinal Marino Grimani, ne se rattachent à la notion de « culte chrétien » que de manière vaguement iconographique, ce qui est le cas pour d'autres objets de la donation. Pour la période qui nous occupe ici, la Renaissance et le XVIIe siècle, le choix est également surprenant par l'absence totale de vases liturgiques, à l'exception d'un « ciboire » en nielle.

Les baisers de paix

Les seuls objets d'usage liturgique et qui s'approchent de l'orfèvrerie religieuse sont les baisers de paix, bien que la plupart d'entre eux ne soient pas l'œuvre d'orfèvres. Ces objets, presque toujours composites et parfois modestes, ne retenaient que depuis peu l'attention des collectionneurs. Charles Sauvageot, qui donna sa collection au musée du Louvre en 1856, en possédait quelques-uns, mais



JAMES ÉDOUARD DE ROTHSCHILD

1844-1881

THÉRÈSE DE ROTHSCHILD

1847-1931

JAMES ÉDOUARD ET THÉRÈSE DE ROTHSCHILD

Pauline Prevost-Marcilhacy

« Chacun des membres de la famille [Rothschild] à laquelle il appartient regarde comme un devoir particulièrement cher de faire revivre, sous un de leurs aspects, les grandes traditions des Médicis, ces mécènes illustres entre tous. [...] Le Baron James [James Édouard[1], fig. 1] s'est attaché spécialement à l'étude du livre qui l'a complètement conquis, s'y consacrant sans relâche[2]. » C'est en ces termes prémonitoires que le critique, expert et marchand Léon Gauchez, plus connu sous le pseudonyme de Paul Leroi, définit en 1881 le mécénat exceptionnel des Rothschild et la passion de James Édouard (1844-1881). « Il savait tout. Il avait tout, ce n'était pas un bibliothécaire mais un bibliophile acharné », souligne à sa mort le critique Jules Claretie[3]. Fils aîné de Nathaniel et Charlotte de Rothschild, James Édouard fut en effet avant tout un bibliophile convaincu[4], « de très bon goût et savant littérateur[5] », connu pour sa très importante collection de livres anciens et de reliures, léguée à la Bibliothèque nationale de France en 1949 par ses héritiers[6] (fig. 2).

Ce legs, qui réunit des manuscrits et des livres de grande valeur littéraire et historique, est exceptionnelle par la qualité des œuvres rassemblées mais aussi parce que ces ouvrages ont été acquis pendant quatre générations successives par des membres d'une même famille[7]. Dès le milieu du XIXe siècle, le bibliophile est à la fois un érudit et un homme d'action. James Édouard est un représentant de ce nouveau type d'amateur, à la fois savant, écrivain et éditeur, et devient un modèle pour ses cousins français, tel Edmond James (1845-1934), ou ceux de la branche anglaise comme Ferdinand de Rothschild (1839-1898)[8]. Il est le premier de la dynastie à parfaitement comprendre la fonction et les enjeux de la collection; ses multiples implications illustrent le glissement de l'espace privé vers l'espace public. Désormais, la collection personnelle se donne à voir et devient un lieu d'instruction et de référence pour les érudits, en même temps qu'un enjeu patrimonial. Après la défaite dans la guerre franco-allemande, la sauvegarde du patrimoine littéraire participe d'un discours de suprématie culturelle. La figure de James Édouard est doublement novatrice. Il est d'une part le premier Rothschild à former une collection spécialisée et qui se veut exhaustive, comme le rappelle son fils, Henri : « Le jeune érudit souhaitait faire de sa collection de livres l'ensemble le plus complet pour ce qui concerne les belles lettres françaises et l'histoire littéraire de notre pays[9]. » Ses connaissances, son goût pour l'érudition et sa personnalité annoncent en outre une nouvelle génération de Rothschild, qui délaissera de plus en plus la banque pour suivre des voies plus personnelles, et laissent poindre un goût pour la bibliophilie qui sera surtout le propre des Rothschild de la troisième génération (Robert ou Miriam Alexandrine).

Personnalité hors du commun, Thérèse (1847-1931), quatrième fille de Mayer Carl, fondateur de la branche napolitaine de la famille, continue l'œuvre de son mari après le décès de ce dernier et enrichit de façon conséquente sa bibliothèque[10]. Dotée d'un fort tempérament, elle va mener de front une importante œuvre philanthropique, sociale et artistique à Berck-sur-Mer, à Gouvieux et à Mouton, trois lieux où la branche anglaise de la famille a de fortes attaches[11].

UN RÉSEAU INTELLECTUEL ET DES ENGAGEMENTS MULTIPLES

La vie de James Édouard est assez bien documentée, de nombreux témoignages ayant été publiés au moment de sa mort en 1881, et surtout grâce à la biographie fourmillant d'anecdotes que son fils, Henri, a laissée en 1939[12]. Marqué dans sa jeunesse par son grand-père maternel, le Grand Baron (1792-1868)[13], et sa mère, la baronne Charlotte (1825-1899), artiste, collectionneuse et mécène, chez qui il rencontre des artistes et la plupart des grands bibliophiles[14], James Édouard a connu dès l'époque de ses études au lycée Bonaparte (aujourd'hui lycée Condorcet) des hommes de premier plan qui l'ont influencé toute sa vie durant : l'historien et épigraphiste Émile Desjardins, qui lui transmet le goût de l'érudition et des études littéraires et historiques, le précepteur Tafforin, qui lui inculque « l'amour de la littérature nationale et celui des livres anciens », Émile Picot, qui deviendra son bibliothécaire[15]. Comme ce dernier le souligne dans son introduction au *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild*[16], « l'activité de son esprit lui permettant d'embrasser les recherches les plus diverses[17] », James Édouard se dirige de prime abord, non pas vers les lettres, mais vers la médecine et le droit. Il constitue « une bibliothèque médicale considérable » et prend part en 1868 à la création de la Société française de médecine légale, présidée par le Dr Alphonse Devergie, qui réunit des techniciens du droit et de la médecine et dont il





Fig. 1 (page 280) : James Édouard de Rothschild à l'âge de trente ans, photographie, dans H. de Rothschild, *Un bibliophile d'autrefois*, pl. I.
Fig. 2 : Edmond James et James Édouard de Rothschild, vers 1860, photographie, fonds Eugène Disdéri, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie.

Fig. 3 : Charles Vincent, Thérèse de Rothschild (baronne James Édouard) dans la villa Madrid à Cannes, vers 1902, photographie, Archives Rothschild de Londres.

est nommé secrétaire des séances [18]. Voulant étendre son cadre de connaissances, il poursuit parallèlement des études de droit, devient avocat en 1865 [19] et côtoie des hommes qui deviendront célèbres : Edgar Demange, le premier défenseur du capitaine Dreyfus, le bâtonnier Martini, Émile Straus [20] et l'avocat Lyon-Caen. Il fréquente l'étude de Me Bretonne et prononce le 17 février 1866 sa première plaidoirie en cour d'assises [21]. En dehors du palais, il poursuit de multiples activités, devient délégué cantonal pour le 8e arrondissement, s'intéresse à la Société d'instruction élémentaire, à la Société protectrice de l'enfance, à la Société de patronage des jeunes détenus [22]. À la mort de son père, Nathaniel, en 1870, James Édouard épouse Thérèse, sa cousine (fig. 3), et abandonne le palais pour entrer dans la banque Rothschild comme conseiller juridique. Il devient administrateur de la Compagnie des chemins de fer du Nord puis associé dans la banque familiale, rue Laffitte.

LE LETTRÉ, L'ARTISTE, L'AMATEUR ET LE PHILANTHROPE

« Dans notre famille nous avons tous un fonds d'esprit commun ; nous sommes tous financiers; puis comme tendance accessoire, nous bifurquons, les uns allant du côté des arts, les autres du côté des lettres : je vise à être un lettré [23]. » Ces quelques mots de James Édouard, publiés en 1878 par le critique Charles Livet quelque temps avant sa mort, définissent parfaitement son ambition littéraire. Tout entier voué à sa passion, qui peut prendre de multiples formes, James Édouard de Rothschild est « avant tout et par-dessus tout un homme de lettres dans l'acception la plus sérieuse et la plus élevée de ce mot [...] qui avait non seulement le goût mais la passion du travail, consacrant tous ses loisirs à des travaux de critique et d'histoire. [...] Au bureau, des cinq Rothschild [Alphonse, Gustave, Edmond, James Édouard et Arthur] il était parmi les cinq celui qui faisait le plus l'école buissonnière, mais c'était pour travailler rue de Richelieu, à la Bibliothèque nationale, consulter les livres et copier les vieux manuscrits [24] ». Son rôle dans le domaine de la littérature est triple, puisqu'il est à la fois bibliophile, auteur et éditeur. Comme le montre Catherine Faivre d'Arcier dans son étude sur James Édouard bibliophile, cette passion est précoce : ses premiers achats de livres datent des années 1860, mais ils restent modérés jusqu'en 1872 [25]. Il faut cependant souligner qu'il a acheté, à la même époque, un certain nombre de boiseries du XVIIIe siècle provenant de la bibliothèque du roi, vouées à la destruction en raison des réaménagements d'Henri Labrouste à la Bibliothèque impériale (actuelle Bibliothèque nationale de France) [26]. Cette acquisition symbolique témoigne de la volonté du fils de Charlotte et de Nathaniel de s'offrir un décor prestigieux qui servira d'écrin à ses acquisitions (fig. 4) [27] et rappelle l'engouement des amateurs de l'époque pour les décors anciens [28]. Dès lors, la défense du patrimoine national devient pour lui un fil directeur : le patrimoine littéraire est conçu comme un héritage à transmettre aux générations futures.

LES MANUSCRITS DE LA PREMIÈRE RÉDACTION DES ŒUVRES DE BRANTÔME

À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE 1903

Marie-Hélène Tesnière

Le 28 novembre 1903, la baronne James Édouard de Rothschild faisait don à la Bibliothèque nationale de treize volumes renfermant la première rédaction des œuvres de Brantôme. Cette libéralité faisait suite à deux dons remarquables de manuscrits médiévaux (le 30 avril 1900 et le 10 mai 1902), importants, le premier pour l'histoire de l'université de Paris – il s'agit de la liste des boursiers de 1464 –, le second pour l'histoire de la culture à l'abbaye Saint-Maximin de Trèves – il concerne un manuscrit *De consensus Evangelistarum* de la première moitié du Xe siècle provenant de cette abbaye et présentant le livre de saint Augustin[1]. Mais le don des manuscrits en partie autographes de Brantôme a une tout autre dimension. Il s'inscrit dans la modernité du Cabinet des manuscrits, dont le conservateur commençait à collecter les manuscrits d'auteurs littéraires modernes, à la suite du legs fait par Victor Hugo de soixante et onze volumes de ses œuvres (1892), puis des dons d'œuvres d'Ernest Renan (1895) et d'Alphonse de Lamartine (1897). Henri Omont, alors conservateur du département des Manuscrits, ne s'y trompa pas, qui publia peu après dans la *Bibliothèque de l'École des chartes* (t. LXV [1904], p. 5-54) un article qui fait encore référence et parut aussi en plaquette : il était intitulé « Notice sur les manuscrits originaux et autographes des Œuvres de Brantôme offerts par Madame la baronne James de Rothschild à la Bibliothèque nationale ». Resté dans son état d'origine, c'est-à-dire non rogné et non découronné, l'exemplaire dédicacé à la baronne de Rothschild porte l'envoi suivant : « À madame la baronne James de Rothschild, hommage de respectueuse reconnaissance, H. O.[2] ». Ainsi entrèrent dans les collections nationales quelques-uns des plus anciens manuscrits d'auteur moderne connus[3]. Les chercheurs purent désormais s'en approprier l'œuvre et apprécier comment cet éminent chroniqueur d'un XVIe siècle « corrompu et scandaleux » calma peu à peu, version après version, sa colère et affina son œuvre.

BRANTÔME, ÉCRIVAIN PAR ACCIDENT

De Brantôme, on ne lit plus aujourd'hui que les *Dames galantes*, ouvrage qui constituait à l'origine le *Second Livre des Dames* et fut maintes fois réédité depuis le XIXe siècle[4]. Pourtant, l'œuvre de Pierre de Bourdeille, abbé commendataire de Brantôme, est d'une tout autre envergure que ce recueil grivois des mœurs dissolues de la cour. À l'image du Boccace encyclopédique, auteur du *De casibus virorum illustrium* et du *De claris mulieribus*, ce cadet de petite noblesse périgourdine rédigea un recueil *Des Dames* en deux livres et des *Vies des grands capitaines* étrangers et français, qui sont une source précieuse pour notre connaissance du XVIe siècle. Dès 1562, date de son premier voyage en Italie et de ses campagnes, Brantôme prend des notes, recueille des témoignages, collecte des anecdotes : il sera mémorialiste… C'est une mauvaise chute de cheval qui, le clouant définitivement au lit vingt-deux ans plus tard, l'introduira réellement dans la carrière littéraire. Lui qui avait parcouru l'Europe à la suite de François de Lorraine, lui qui avait accompagné Marie Stuart en Écosse (fig. 1), participé aux fêtes de la cour aux côtés de Pierre Strozzi, lui qui avait combattu en Picardie, à qui l'on avait confié quelques missions diplomatiques, fut contraint d'abandonner sa vie agitée de guerrier, de voyageur et d'homme de cour pour ne plus vivre que dans le tumulte des souvenirs. La gloire qu'il n'avait cessé de convoiter sa vie durant, en se glissant dans le sillage des grands, l'édition posthume de ses œuvres allait la lui procurer en propre.

LES ÉDITIONS DE BRANTÔME

Si la première édition des œuvres de Brantôme paraît, à peine cinquante ans après sa mort, en 1665-1666, chez Jean Sambix le Jeune, à Leyde, en huit volumes in-12[5], il faut attendre la fin du XIXe siècle pour disposer avec la grande édition de Ludovic Lalanne pour la Société de l'histoire de France, parue de 1864 à 1882 en onze volumes, de la première édition scientifique des œuvres de Brantôme[6]. Encore ne s'agit-il pas véritablement d'une édition critique, car le grand chercheur ne disposait pas alors des treize manuscrits de la première rédaction que la baronne de Rothschild devait offrir à la Bibliothèque nationale en 1903. Aujourd'hui, le *Premier* et le *Second Livre des Dames* ont leur édition critique, due aux soins d'Étienne Vaucheret, parue en 1991 dans la collection de la Pléiade[7]. Mais les *Vies des grands capitaines* et les *Rodomontades*, pour n'évoquer qu'elles, attendent toujours leur éditeur. De même qu'un travail sur l'écriture du mémorialiste-chroniqueur fait encore cruellement défaut.

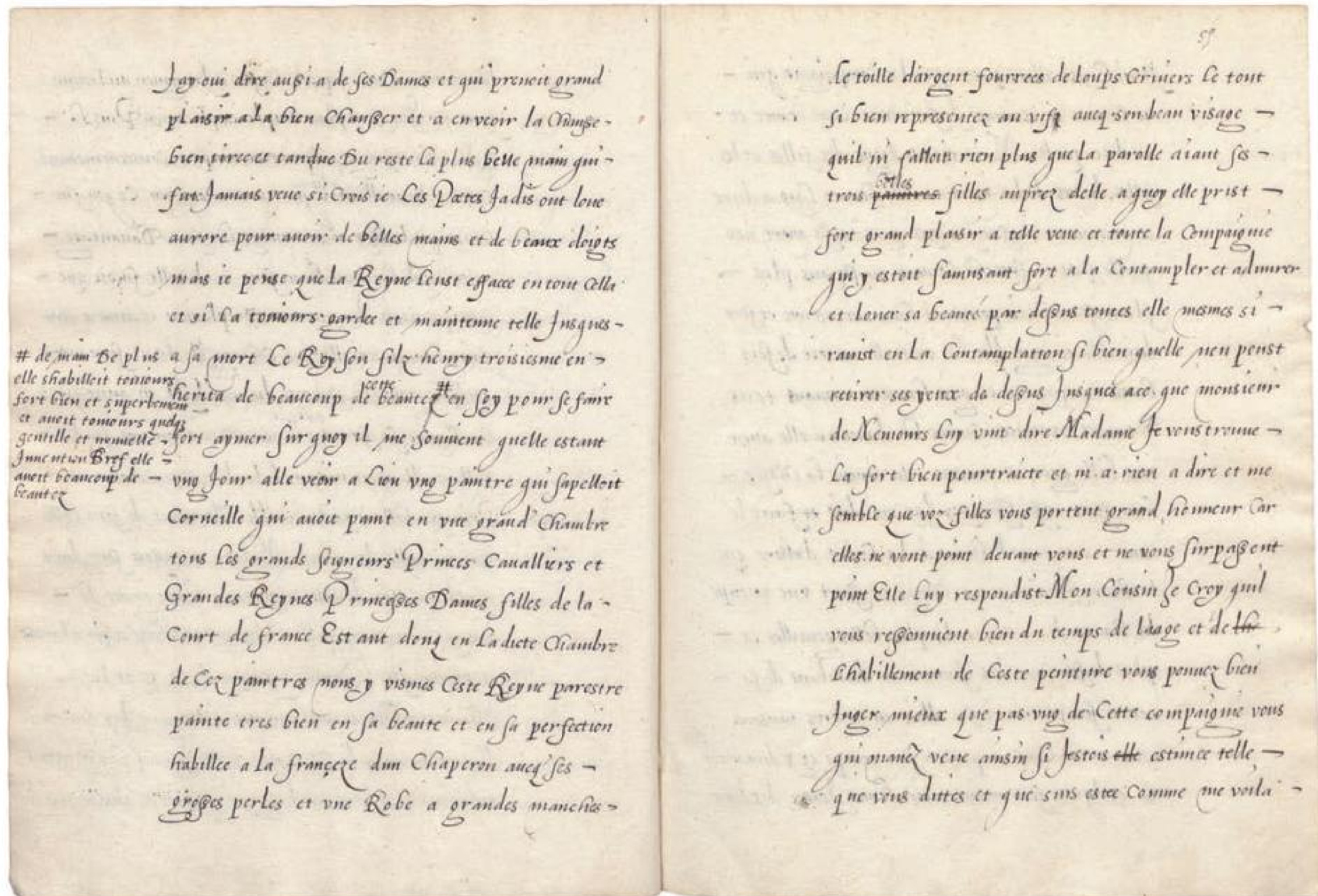


Fig. 1 : Brantôme, qui avait fait dans sa jeunesse partie de l'escouade de jeunes gens raccompagnant Marie Stuart en Écosse, évoque l'arrivée de la jeune veuve dans les brumes écossaises, le 19 août 1561, et le funeste pressentiment qu'elle en eut (voir édition É. Vaucheret, p. 81-83). Paris, BnF, département des Manuscrits, NAF 20474, f. 54v-55.

LES MANUSCRITS DE BRANTÔME : UN DESTIN TUMULTUEUX

Fait rarissime pour l'époque, Brantôme conservait les manuscrits de ses œuvres. Le 30 décembre 1609, il demande dans son testament à l'aînée de ses nièces, Jeanne de Bourdeille, comtesse de Durtal, de faire publier son œuvre à partir des manuscrits de la dernière rédaction que l'on trouvera chez lui : « Je veux aussy et en charge expressement mes héritiers, héritières, de faire imprimer mes livres, que j'ay faictz et composez de mon esprit et invention, et avecques grande peine et travaux, escrits de ma main, et transcrits et mis au net de celle de Mathaud, mon secrétaire à gages, lesquelz on trouvera en cinq volumes couvertz de velours tan, noir et vert, et en un grand volume qui est celui des *Dames*, couvert de velours vert, et un autre couvert de vélin et doré par-dessus qui est celuy des *Rodomontades*, qu'on trouvera dans une de mes mallez de clisse [c'est-à-dire d'osier], curieusement gardez, qui sont tous très bien corrigez, avecques une grande peine et un long temps… ».
La comtesse de Durtal ne fit rien publier. Sans doute préférait-elle que les personnages mis en scène par son oncle en ces temps troublés des guerres de Religion mourussent avant que ses Mémoires pleins de verve ne fussent édités. Toutefois, des copies en circulèrent, qui aboutirent à la première édition de Leyde.
Brantôme conservait ses manuscrits avec ses trésors les plus précieux. L'inventaire après décès des meubles du château de Brantôme, dressé le 7 juillet 1614, nous en dévoile le contenu[8] : dans le cabinet, des cuirasses, des casques, des mousquets, des arquebuses, et sur une table, à côté d'une cinquantaine de livres, « un livre de figures [et] troys vollumes de livres escrips à la main [article nº 7] » ; encore un coffre rempli de livres, des sacs pleins de papiers, un bahut contenant des étoffes précieuses ; puis un autre bahut où sont « un livre de figures […] L'Instruction de nourriture du prince [et] dix vollumes de livres escripz à la main [article nº 19] ». L'arrière-cabinet semble plus précieux encore ; il renferme, dans un coffre fermé à clef, des bourses, des pièces de monnaie et « sept livres escripz à la main » ; dans un autre coffre figurent le testament, les bijoux, les décorations de Brantôme (clef de gentilhomme de la Chambre du roi, ordre de Saint-Michel…) et également les fameux « neuf livres en vollume, assez grandz, escriptz à la main, couvert de vellours de diverses coulleurs [article nº 49] », ceux-là mêmes dont parlait Brantôme dans son testament, et qui sont aujourd'hui les numéros 3262 à 3264 et 3270 à 3273 du fonds français de la Bibliothèque nationale de France.
Les treize (trois et dix) volumes manuscrits signalés dans le cabinet correspondent à n'en pas douter aux manuscrits donnés à la Bibliothèque nationale par la baronne de Rothschild. Ils

MONNAIES ET PIERRES GRAVÉES
AU CABINET DES MÉDAILLES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE 1903-1904

Mathilde Avisseau-Broustet, Dominique Hollard et Julien Olivier

Ce n'est qu'au tout début du XXe siècle que la famille Rothschild, en la personne de Thérèse de Rothschild, appelée baronne James Édouard de Rothschild (1847-1931), apparaît dans l'histoire du Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France. En 1903, quatre monnaies exceptionnelles d'une valeur de 5000 francs lui sont en effet offertes à la demande de Mme de Rothschild alors que, en 1904, la baronne fait don d'une somme de 3000 francs qui sert à acquérir quinze pierres gravées et deux autres monnaies auprès de marchands.

LE TRÉSOR DE KARNAK ET LE DON DE 1903

Les archives du Cabinet des médailles conservent une lettre du célèbre marchand munichois Jacob Hirsch datée du 21 juillet 1903 concernant l'acquisition de quatre médailles en or d'une valeur de 5 000 francs en rapport avec Mme James de Rothschild [1]. Un autre document, une lettre de la baronne James Édouard à Ernest Babelon, directeur du Cabinet des médailles de 1892 à sa mort en 1924, précise les circonstances du don : « Je viens de recevoir votre aimable lettre. [...] Je suis ravie de pouvoir vous offrir quelques médailles que vous désirez. Je joins ici un chèque de cinq mille francs avec lequel vous voudrez bien payer les acquisitions. »
Ces monnaies d'or romaines, acquises à la date du 23 juillet 1903, retiennent l'attention. Les quatre aurei (F.10092, Macrin; F.10093, Plautille; F.10094-10095, Geta), tous de la période sévérienne (fin IIe-IIIe siècle), sont à la fois d'une insigne rareté et d'un excellent état de conservation. Ils ont en outre une provenance prestigieuse, puisqu'ils faisaient partie du trésor de Karnak (Égypte) [2]. Cette découverte, de première importance, eut lieu en janvier 1902, quand furent mises au jour deux jarres emplies de monnaies d'or, totalisant probablement aux alentours de mille huit cents aurei s'étendant du règne d'Hadrien (117-138) à l'époque des Sévères (193-235) [3]. Les monnaies acquises célèbrent, pour deux d'entre elles, la noblesse (légende : NOBILITAS) incarnée par Geta, le plus jeune fils de Septime Sévère, ainsi que son association à la cavalerie en tant que prince héritier (légende au revers : CASTOR). Une autre proclame la concorde éternelle (légende : CONDORDIAE AETERNAE) entre Caracalla et son épouse Plautille, qu'il fit pourtant en fin de compte mettre à mort. La dernière enfin honore Macrin, le successeur – et assassin – de Caracalla.

LE MÉCÉNAT DE LA BARONNE JAMES ÉDOUARD DE ROTHSCHILD ET LES ACQUISITIONS DE 1904

Dans une lettre non datée adressée à Ernest Babelon, la baronne James Édouard de Rothschild annonce son intention d'aider à un achat important : « Cher Monsieur, je vous remercie beaucoup d'avoir bien voulu me signaler la vente Roger. Je suis allée [...] voir les pierres chez Monsieur Feuardent et plusieurs, notamment la fameuse boîte de Marie-Antoinette, m'ont paru admirables. Voulez-vous me permettre de mettre la modeste somme de 3000 francs à votre disposition pour vous faciliter l'acquisition d'une ou deux de ces jolies pièces pour figurer dans la merveilleuse collection dont vous êtes l'administrateur [4]. » La vente en question est celle de la baronne Roger de Sivry les 18 et 19 avril 1904 par Rollin et Feuardent, où le dernier numéro, un portrait en camée de Marie-Antoinette par Jacques Guay (1715-1787) [5] monté sur tabatière, atteindra la somme inaccessible de 22500 francs [6]. Deux ans auparavant, Babelon disait de ce camée : « Ce splendide travail, sur sardonyx, peut être mis en parallèle avec le portrait de Louis XV [au Cabinet des médailles [7]], qui est le chef-d'œuvre de Guay et le plus beau des camées modernes [8]. » Ce prix inattendu explique que rien n'ait été acheté à cette vente, la plus importante depuis longtemps dans le domaine de la glyptique.
L'argent offert par la baronne James Édouard de Rothschild est donc utilisé à des acquisitions diverses chez des marchands en lien avec le Cabinet [9]; aussi ces « dons » ne sont-ils pas le reflet du goût des Rothschild mais de la politique d'acquisition de Babelon. Le petit ensemble acquis les 19 et 24 juin 1904 pour la somme de 1 583 francs complète des séries, comme celle des sceaux minoens et mycéniens, encore très rares en France et dont le Cabinet n'a alors qu'une dizaine d'exemplaires [10], ainsi que celle des cachets orientaux, dont Louis Delaporte a commencé le catalogue, paru en 1910 [11]. Les autres acquisitions renforcent les séries gréco-romaines déjà riches du Cabinet par des types iconographiques rares, ou considérés alors comme tels, comme un scarabée archaïque gréco-phénicien en cornaline, avec une scène d'enlèvement lue comme une scène de l'enfance de Dionysos (F.10187), ou un scarabée grec en améthyste du Ve siècle av. J.-C., gravé d'un éphèbe puisant de l'eau à une fontaine, identifié comme le héros homérique Castor (F.10188) (fig. 1). Trois intailles romaines en cornaline présentent, la première, du Ier siècle av. J.-C., une scène de culte champêtre

à deux personnages entourant un terme (F.10189), la deuxième, plus tardive, une Minerve casquée, assise sur une cuirasse, abreuvant un serpent enroulé dans un arbre (F.10199), la troisième, de la fin du IIe siècle, un portrait d'homme de l'époque de Septime Sévère (F.10189)[12]. Un scarabéoïde en agate brûlée, gravé sur sa face convexe d'un satyre et d'un satyreau, porte l'inscription DIOSCORIDES, nom d'un célèbre graveur du temps d'Auguste, mais qui ne peut être ici que celui du possesseur de la pierre (F.10191). Le seul camée acquis à cette occasion est une phalère en calcédoine bleutée en forme de tête d'enfant du IIIe siècle, un type connu par de multiples exemplaires mais d'une forme différente, destiné non à être fixé par des lanières sur un harnais de cheval mais à être inclus comme décor mobilier (F.10200).

Deux monnaies accompagnent ces objets[13]. Rangé sous le numéro d'inventaire F.10192, l'exemplaire grec, entré dans la collection nationale le 20 juin 1904, est du plus grand intérêt. Il s'agit d'un rare didrachme d'argent (8,38 g) émis vers 400-380 av. J.-C. par le dynaste de Lycie Erbbina, sans doute à Telmessos (fig. 2). On y voit au droit une tête d'Athéna coiffée d'un casque attique à cimier et tournée à droite ; au revers, un Héraclès coiffé de la dépouille du lion de Némée, portant arc et carquois et brandissant la massue, avance à gauche. La légende du revers, rédigée en lycien, restitue le nom d'Erbbina[14]. Sans doute faut-il encore reconnaître ici un choix d'Ernest Babelon, qui était l'auteur d'un important catalogue consacré aux monnaies de l'Empire achéménide[15]. À noter enfin, également à la date du 20 juin 1904, un denier républicain d'argent peu courant de la gens Arria (F.10193)[16].



Fig. 1 : à gauche, scarabée gréco-phénicien, inv. F.10187 ; à droite, scarabée grec, Paris, BnF, département des Monnaies, Médailles et Antiques, inv. F.10188.



Fig. 2 : Didrachme d'Erbbina, Paris, BnF, département des Monnaies, Médailles et Antiques, inv. F.10192.

1. Paris, archives du Cabinet des médailles, 2011/091/019/03. Note d'Ernest Babelon : « Les quatre pièces sont inscrites au Cabinet des médailles comme don de Madame la baronne James de Rothschild. » Il s'agit de la baronne James Édouard de Rothschild.

2. J. de Foville, « Monnaies trouvées à Karnak », *Revue numismatique*, 1903, p. 272-280.

3. Voir « Chronique », *Revue numismatique*, 1902, p. 296, n° 1 ; K. Regling, « Römische aurei aus dem Funde von Karnak », *Festschrift zu Otto Hirschfelds sechzigsten Geburtstage*, Berlin, 1903 ; *Revue belge de numismatique*, 1902, pl. VIII ; J. Evans, *The Numismatic Chronicle*, 1902, p. 344 sq., passim ; *Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des Arch. Instituts*, 1902, p. 46.

4. Paris, archives du Cabinet des médailles, 2011/091/019/08.

5. Toute une série de pierres gravées de Jacques Guay, graveur du roi Louis XV, commandée par la marquise de Pompadour, fut léguée par celle-ci au Cabinet du roi, aujourd'hui Cabinet des médailles de la BnF.

6. *Catalogue des intailles, camées, marbres et bronzes provenant en partie de l'ancienne collection du Baron Roger (1841)*, vente après décès de Mme la Baronne Roger de Sivry, Paris, Drouot, Rollin et Feuardent, 18-19 avril 1904, n° 275, pl. VII.

7. E. Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1897, n° 926.

8. E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes en France depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine*, 1902, p. 199.

9. T. Farah, boulevard Bonne-Nouvelle, Cothias, 25, quai de la Tournelle (pour M. Anastassiadis) et A. & M. Indjoudjian, 21, rue Le Peletier, à Paris.

10. Une intaille minoenne d'époque néopalatiale (F.10198), XVIIe-XVIe siècle av. J.-C., H. Van Effenterre, *Corpus der minoischen und mykenischen Siegel*, t. IX, 1972, n° 102, et deux intailles mycéniennes, l'une en cornaline, avec un équidé devant un arbre (F.10196), XIVe-XIIIe siècle av. J.-C., Van Effenterre, 1972, n° 157, l'autre (un faux ?) avec un monstre ailé et un dauphin (F.10197).

11. Un sceau-cylindre néo-assyrien en calcédoine d'une grande finesse (F.10186), VIIIe siècle av. J.-C., L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la Bibliothèque nationale*, 1910, n° 355, p. 198-199, pl. XXIV, et deux cônes néo-babyloniens (F.10194-10195), 626-539 av. J.-C., Delaporte, 1910, n° 564, p. 308, pl. XXXVI et n° 528, p. 295, pl. XXXV.

12. Inv. 58.2113A ; M.-L. Vollenweider et M. Avisseau-Broustet, *Camées et Intailles*, t. II, *Les Portraits romains du Cabinet des médailles*, Paris, 2003, n° 201, p. 162-163.

13. Le prix de ces monnaies est noté directement dans le registre des dons du Cabinet des médailles : 613,30 francs pour l'exemplaire grec, 100 francs pour le romain.

14. O. Mørkholm et J. Zahle, « The coinage of Kheriga, Kherei and Erbbina », *Acta Archaeologica*, n° 47, 1976, p. 72-73.

15. E. Babelon, *Catalogue des monnaies grecques de la Bibliothèque nationale. Les Perses achéménides, les satrapes et les dynastes tributaires de leur empire, Chypre et Phénicie*, Paris, 1893. Dans cette publication, l'auteur ne signale pour Erbbina qu'un diobole d'argent (n° 514, p. 75).

16. M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge, 1991, n° 513/2.



ARTHUR DE ROTHSCHILD

1851-1903

ARTHUR DE ROTHSCHILD

Pauline Prevost-Marcilhacy

Dernier fils du baron Nathaniel et de la baronne Charlotte de Rothschild, Arthur de Rothschild (1851-1903) est sans doute le personnage le plus atypique de la famille (fig. 1) : « À la fois un sauvage et un original ou plus exactement un fantaisiste », selon son neveu, Henri de Rothschild[1]. Entouré de fortes personnalités qui ont constitué, chacune dans son domaine, des collections exemplaires léguées par la suite à la Bibliothèque nationale de France – son frère James Édouard (1844-1881), passionné de bibliophilie, réunit une remarquable collection d'œuvres de littérature française du Moyen Âge et de la Renaissance[2], son neveu, Henri (1872-1947), médecin passionné de théâtre, lègue une collection importante d'autographes[3] –, Arthur a eu du mal à trouver sa place[4]. L'histoire a surtout retenu de lui le legs au musée du Louvre, en 1903, d'un ensemble de tableaux hollandais et de peintures du XVIIIe siècle, mais ces œuvres provenaient essentiellement des collections formées dans les années 1840 par ses parents[5]. Arthur est répertorié dans le *Répertoire-Annuaire général des collectionneurs* comme « possédant de belles collections variées[6] » ; ses goûts témoignent parfaitement de l'élargissement social et culturel du collectionnisme au début de la IIIe République et du passage de la collection généraliste à la collection spécialisée. Il sera en effet l'homme de plusieurs collections, dont il deviendra à chaque fois le spécialiste, se passionnant pour les cigares, les timbres, les cravates ou les bagues. S'il n'a pas vraiment formé de collection artistique (à l'exception de la collection de bagues de mariage, donnée à sa mort au musée de Cluny)[7], il partage avec son frère James Édouard ou son neveu Henri le goût du savoir et de l'éducation pour tous, conformément à l'idéal républicain.

L'HOMME, LE COLLECTIONNEUR ET L'ÉRUDIT

Reconstituer la vie d'Arthur présente de réelles difficultés : s'il est possible pour ses oncles Alphonse ou Edmond James, ou son frère James Édouard, de s'appuyer sur des archives ou des articles de l'époque, ce n'est pas le cas pour lui. Malgré nos recherches, son inventaire après décès reste introuvable[8]. Seul Henri, biographe attitré de la branche française des Rothschild, a tenté dans ses différents ouvrages de brosser un portrait de son oncle et de ses passions : il reste plus connu pour ses frasques financières et amoureuses que pour ses collections artistiques[9].

Arthur semble être le premier membre de la famille Rothschild qui ait débuté une carrière militaire, à l'école d'artillerie de Fontainebleau ; il la quittera assez vite pour des raisons de santé, et entrera dans la banque familiale. Il ne semble pas avoir beaucoup voyagé en dehors de quelques séjours liés à ses affaires (Le Havre, Naples…) et à son état de santé (le midi de la France, où il réside à partir de 1890). Très vite, il délaisse les activités bancaires pour se consacrer à ses *hobbies*, la philatélie, la chasse et la marine[10]. La pratique de la collection est une manifestation sociale importante pour les classes aisées dans la seconde moitié du XIXe siècle ; elle se traduit également par l'ouverture de champs nouveaux et par un intérêt pour la série. Dans les années 1880 paraissent plusieurs ouvrages – le *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot* d'Ernest Bosc, *Le Livre des collectionneurs* d'Alphonse Maze-Sencier, *Le Dieu bibelot, les collections originales* de Paul Ginisty – attestant cet élargissement[11]. Collectionneur de cigares, Arthur de Rothschild « range ses boîtes, aux vignettes multicolores, avec un soin méticuleux dans une pièce spéciale où il a fait disposer deux grandes armoires vitrées, véritables bibliothèques, doublées de plomb ». Amateur de cravates, « il en possède chez lui tout un stock, près de deux mille disposées dans les tiroirs d'un vaste meuble, qu'il a fait établir spécialement, rangées par catégories, par nuances, telle une collection d'objets précieux[12] ».

D'après son neveu, Henri de Rothschild, la philatélie est l'une des premières passions d'Arthur, qui s'y adonne vers l'âge de douze ans (1863), à une époque où les collectionneurs sont peu nombreux. Il joue un rôle de précurseur dans ce domaine, servant de modèle à plusieurs membres de sa famille (Henri et son cousin Alphonse de la branche autrichienne) qui constituent à sa suite d'importantes collections[13]. En effet, ce n'est que vers la fin du XIXe siècle que la philatélie devient une véritable science, comptant parmi ses adeptes de nombreux personnages influents (souverains, hommes d'État, industriels, financiers[14]…) et suscitant la création de parutions spécialisées[15]. Arthur bénéficie des conseils de plusieurs marchands, Delaplante à Paris, Moens à Bruxelles, qui a ouvert en 1870 dans la capitale belge le premier magasin philatélique[16]. Il sait également profiter de l'important réseau familial, qui a des correspondants dans tous les pays[17]. À l'instar d'autres collectionneurs, comme le Dr Legrand, le duc de Galliera ou le comte Durrieu, Arthur dépense des sommes considérables pour satisfaire ses ambitions de philatéliste. Il est malheureusement impossible

de se faire une idée de sa collection de timbres, qui sera vendue en 1893 pour une somme dérisoire à son principal concurrent, le duc de Galliera [18]. Mais, comme le précise Henri dans ses Mémoires, son originalité tient dans ce domaine à l'exhaustivité : « Arthur avait réuni des exemplaires des timbres les plus rares, des séries complètes d'essais, des maquettes de timbres, des premiers états et des épreuves d'artistes qu'il achetait aux graveurs de l'époque ou à des brocanteurs à qui il donnait mission de trouver ce qui manquait dans sa collection [19]. »

Contrairement à celle d'autres amateurs, sa passion se double d'une démarche d'érudition. Arthur appartient très certainement à la troisième des catégories de collectionneurs définies par Albert de La Fizelière dans ses « types de Paris », parus dans *Le Musée universel* [20] : « Enfin nous arrivons aux véritables collectionneurs, aux savants, aux érudits, qui ont un but déterminé. Ils poursuivent la recherche d'une ou de plusieurs spécialités d'art ou de science, d'histoire ou de voyages dans l'intention de réunir sous leurs yeux les éléments d'une étude préférée, ou pour l'enthousiasme qu'inspire un goût décidé… Après un travail attrayant et de laborieuses observations, ils laissent derrière eux quelque livre utile, instructif, aimable qui servira peut-être de flambeau à l'histoire et de guide à ceux qui les suivront dans le domaine des recherches archéologiques [21]. » Dès 1871, Arthur publie plusieurs articles dans des revues spécialisées [22] ; il élargit son propos en consacrant, deux ans plus tard, un ouvrage à l'histoire de la poste depuis ses origines, qui fera autorité : « Nous avons cru qu'une histoire de la poste aux lettres pouvait avoir son intérêt et ses curiosités comme l'histoire de toutes les inventions humaines », écrit-il dans la préface de l'édition de 1873 [23]. À ce propos, le changement de titre de la quatrième édition (1880) et l'ajout d'illustrations ne sont pas insignifiants : en faisant appel au célèbre dessinateur caricaturiste Bertall (1820-1882), l'un des illustrateurs les plus féconds du XIXe siècle [24], Arthur de Rothschild transforme, comme il le précise dans la préface, « un ouvrage de recherches érudites en un livre d'instruction populaire [25] ».

Cette diffusion s'appuie sur de nouveaux réseaux de relations sociales, où les collectionneurs confrontent leurs idées et leurs acquisitions. Le tournant se situe en 1875, date à laquelle Arthur fonde la Société de timbrologie, qui deviendra l'une des sociétés les plus importantes dans le domaine avec le Groupement philatélique de France [26]. Elle a pour objet « l'étude des timbres considérés soit en eux-mêmes, soit dans leur rapport avec la chronologie, l'histoire et la géographie, avec l'administration et les finances, avec la linguistique et les beaux-arts [27] ». L'année suivante, le nombre des adhérents a augmenté de manière significative : dans son rapport, Arthur de Rothschild dit y voir le signe « de la juste récompense de leurs efforts, quelque modeste que soit leur but scientifique », et un encouragement à poursuivre l'œuvre entreprise, « car dans le vaste champ de la science, il n'est pas de place, si humble qu'elle soit, qui ne puisse être utilement occupée, pour le progrès et l'instruction de tous [28] ». Ce projet fait écho aux préoccupations éducatives d'Henri de Rothschild, qui fonde en 1880 la bibliothèque de Gouvieux (Oise) [29].

QUELQUES REMARQUES SUR LE GOÛT D'ARTHUR DANS LE DOMAINE ARTISTIQUE

Il est très difficile, en l'absence d'inventaire, de se faire une idée précise de la collection personnelle d'Arthur : tout au plus pouvons-nous souligner certains points. Comme le rappelle Raymond Kœchlin en 1909, « Arthur avait trouvé dans la galerie que lui laissait sa mère assez d'œuvres d'art pour ne pas prétendre à en acquérir d'autres et, passionné de sport […] il ne fréquentait pas les musées bien assidûment [30] ». Il a cependant acheté quelques tableaux qui rappellent le double héritage familial : la prédilection pour la peinture nordique de son père et le goût de sa mère pour la peinture du XVIIIe siècle [31].

La constitution d'une collection est souvent liée à l'achat ou à la construction d'une demeure. Sa mort soudaine, le 3 décembre 1903, l'empêchera de réaliser ses projets. Rappelons brièvement qu'Arthur habite à Paris, jusqu'à sa mort, l'hôtel familial, 33, faubourg Saint-Honoré [32]. Fervent de chasse à tir, il aménage un territoire cynégétique dans les Yvelines et possède un pavillon de chasse dans la commune de Rambouillet, au Perray-en-Yvelines [33]. En 1899, il hérite à la mort de sa mère, la baronne Nathaniel, de l'abbaye des Vaux-de-Cernay et de la moitié de sa collection [34] mais, dérogeant aux clauses du testament, il vend ce qui ne correspond sans doute pas à son goût : « Les meubles gothiques, les bibelots du XVIe et XVIIIe […] les Boulle, les Riesener avaient disparu [35]. » Sa mort quatre ans plus tard empêchera l'achèvement de l'important château des Vindrins, projeté pour Guy Babault, probablement le fils naturel d'Arthur, à qui ce dernier avait fait don en 1902 du domaine, ainsi que des autres propriétés et d'une forte somme d'argent [36]. Les rares documents disponibles (essentiellement quelques factures de marchands) ont permis de montrer qu'il s'intéresse à la peinture dès les années 1870 mais que ses principaux achats se situent à la fin de sa vie, entre 1898 et 1903, au moment où il entreprend la construction du château des Vindrins. Il ne semble pas non plus avoir fréquenté les salles de vente, préférant s'en remettre aux marchands, principalement Marius Paulme ou Mallet [37].

Arthur a formé son goût au contact de la forte personnalité de sa mère, Charlotte de Rothschild, qui semble avoir guidé ses choix artistiques, lui faisant acquérir au Salon plusieurs œuvres d'artistes qu'elle collectionnait elle-même : il achète ainsi en 1887 une vue de Paris par Henri Zuber, *Boulevard d'Enfer* [38], et la même année deux bas-reliefs en marbre de Victor Peter, *Chienne d'arrêt* et *Chien épagneul* [39]. Sur ses conseils, il se lie d'amitié avec l'expert Léon Gauchez [40], qui joue auprès de lui à la fois le rôle de conservateur et celui de conseiller artistique, comme le montre une petite note de frais de 1874 qui lui est adressée à propos de l'achat de cadres pour un Diaz et pour un Detaille [41]. Industriel reconverti dans l'art, Gauchez mène de front, sous divers pseudonymes (Paul Leroi, Léon Mancino…), de multiples activités internationales : tour à tour marchand, expert auprès des musées de Bruxelles et de Paris, collectionneur et mécène, il est surtout le principal fournisseur en œuvres d'art d'Alphonse, de son frère Edmond James et, dans une moindre mesure, de leur sœur, Charlotte de Rothschild [42].

Fervent admirateur de la peinture romantique, Arthur achète en 1874, par l'intermédiaire du célèbre marchand, quatre tableaux de cette école : *Chiens* et *Chevaux dans la prairie* de Narcisse Diaz, *Lion dévorant un lapin* et *Lion maintenant un lézard* d'Eugène Delacroix [43]. Ces choix n'ont rien non plus de très original : ils correspondent au goût de sa mère, qui possède plusieurs œuvres de ces artistes romantiques [44]. Il semble également évident qu'Arthur achète ce qui lui est devenu familier par le biais de ses voyages, de ses *hobbies* – conseiller municipal au Perray, il est membre du comité départemental d'admission des espèces chevalines (classe 77) –, ou ce qui est directement lié à certains épisodes de sa vie, comme son engagement dans l'armée (tableaux d'Alexandre Protais et d'Édouard Detaille).

Alors que la baronne Nathaniel s'était rendue célèbre pour avoir formé une collection de peintures du XVIIIe siècle de premier plan [45], son fils Arthur limitera ses achats pour cette période à quelques

UNE COLLECTION DE BAGUES
AU MUSÉE DE CLUNY
1904

Marc Bascou

Aux termes de ses testament et codicille en date du 2 août et du 20 novembre 1897 déposés en l'étude de Me Cottin, notaire à Paris, le baron Arthur avait choisi de léguer au musée de Cluny sa collection de bagues anciennes, en plus des tableaux qu'il destinait au musée du Louvre. Le procès-verbal dressé lors de la délivrance du legs, en janvier 1904, donnait plus de précisions : « Les bagues, en or, ornées de pierres fines, d'émaux, intailles, miniatures et mosaïques sont d'une extrême richesse et d'une grande beauté; quelques-unes portent des pierres de très haute valeur, variant de mille à dix mille francs. M. le baron Henri, après avoir tout d'abord proposé l'expertise à MM. Boin et Taburet, s'est rangé à l'avis d'une estimation globale dont nous avons, d'un commun accord, fixé le chiffre à 300000 francs environ [1]. »

En vue de l'inauguration des salles consacrées aux legs des barons Adolphe et Arthur au musée de Cluny le 10 février 1905, une vitrine fut commandée spécialement pour accueillir les cent vingt-deux bagues, disposées par rangées de cinq ou six sur deux panneaux gainés de velours rouge [2]. Elles restèrent sans doute exposées jusqu'à la dernière guerre, date à laquelle elles durent être mises en réserve. Ces bagues précieuses, mais de datation tardive en comparaison des principales collections du musée de Cluny, n'ont pas reçu toute l'attention qu'elles méritent. Certains historiens du bijou s'y sont certes ponctuellement intéressés, mais elles n'ont jamais fait l'objet d'une étude complète [3]. Seules quelques-unes ont été sorties des réserves depuis la guerre pour figurer dans des expositions temporaires [4].

L'absence de poinçon de bijoutier – comme on peut s'y attendre pour des bijoux de ces périodes [5] – et le défaut de provenance ancienne empêchent de déterminer dans quels ateliers elles sont nées. Nombre de modèles suivent en effet des modes largement répandues en Europe. Tout au plus peut-on attribuer une origine espagnole, ou portugaise, à certaines pièces lorsqu'il s'agit de types de fabrication ou de pierreries propres à ces pays [6]. Les poinçons de contrôle français repérés sur bon nombre d'entre elles ont dû être apposés lors de leur revente, ce qui tend à prouver que cette collection a bien été, au moins en partie, réunie en France, sans doute dans les années 1850-1890 [7].

PROVENANCE DE LA COLLECTION

L'origine de cette collection de bagues reste un mystère car les choix de collectionneur du baron Arthur semblent avoir été fort limités : les timbres-poste d'abord (une collection dont il se défait en 1897), mais surtout les cravates et les boîtes de cigares ! Les factures subsistantes de ses achats d'œuvres d'art dans les années 1890-1900, d'un niveau extrêmement modeste, comme le souligne Pauline Prevost-Marcilhacy, concernent quelques peintures, aquarelles ou porcelaines [8]… En matière de bijoux, il est dès 1868 un client régulier de Mellerio, où ses achats – boucles d'oreilles, flacon, épingle, bague – sont manifestement destinés à des relations féminines [9]. D'où viennent donc ces bagues anciennes ? Le baron Arthur semble bien les avoir acquises ou reçues en bloc. Mais dans quelles circonstances ? Les tiendrait-il de sa mère, qui aimait manifestement les bijoux anciens ? Pourtant, en fait de bagues, elle ne semble avoir montré de l'intérêt que pour celles qui étaient destinées aux mariées juives [10], et, selon ses dernières volontés, ses parures privées ont été réparties essentiellement entre sa petite-fille, la baronne Leonino, et son petit-fils, Henri de Rothschild. Les quelques bijoux de sa succession qui sont revenus au baron Arthur étaient de bien moindre valeur [11].

On imaginerait volontiers qu'un ou plusieurs bijoutiers sont à la source de cette collection qui reflète un goût prononcé pour les bagues ornées de belles pierres produites en Europe occidentale, pour la plupart entre 1750 et 1820 même si de rares exemples remontent à la fin du XVIe, au XVIIe ou au début du XVIIIe siècle.

À y regarder de plus près, cette collection paraît constituée de deux ensembles distincts.

D'une part, certaines bagues isolées ou en très petit nombre correspondent à une démarche de collectionneur cherchant à réunir un échantillonnage des modèles connus depuis la Renaissance jusqu'à la période néoclassique. Le choix est large et compte divers modèles bien répertoriés : citons, parmi les plus anciens, des bagues émaillées aux mains jointes dites *fede*, à couple de colombes, à tête de mort *memento mori*, à masque de carnaval [12] (fig. 1b); parmi les plus récents, des bagues néoclassiques de forme marquise, ornées de reliefs en biscuit ou de micromosaïques [13]. Quelques spécimens rares, datables du XVIIe siècle, méritent une attention particulière : une bague contenant, sous une lame de cristal facettée, un minuscule relief émaillé de l'Adoration des Mages, une autre ornée d'une intaille sur émeraude accostée de deux anges, une autre encore formée d'un saphir clair facetté, enchâssé en losange dans une large monture émaillée ajourée [14] (fig. 1b). D'autres bagues, d'un raffinement extrême, évoquent celles que portaient les personnes élégantes de la haute société au XVIIIe siècle : cabochon d'agate herborisée cerclé de petits brillants, camée turquoise ovale entouré






a





b






c






d






e









f

PEINTURES FLAMANDES, HOLLANDAISES ET FRANÇAISES
AU MUSÉE DU LOUVRE
1904

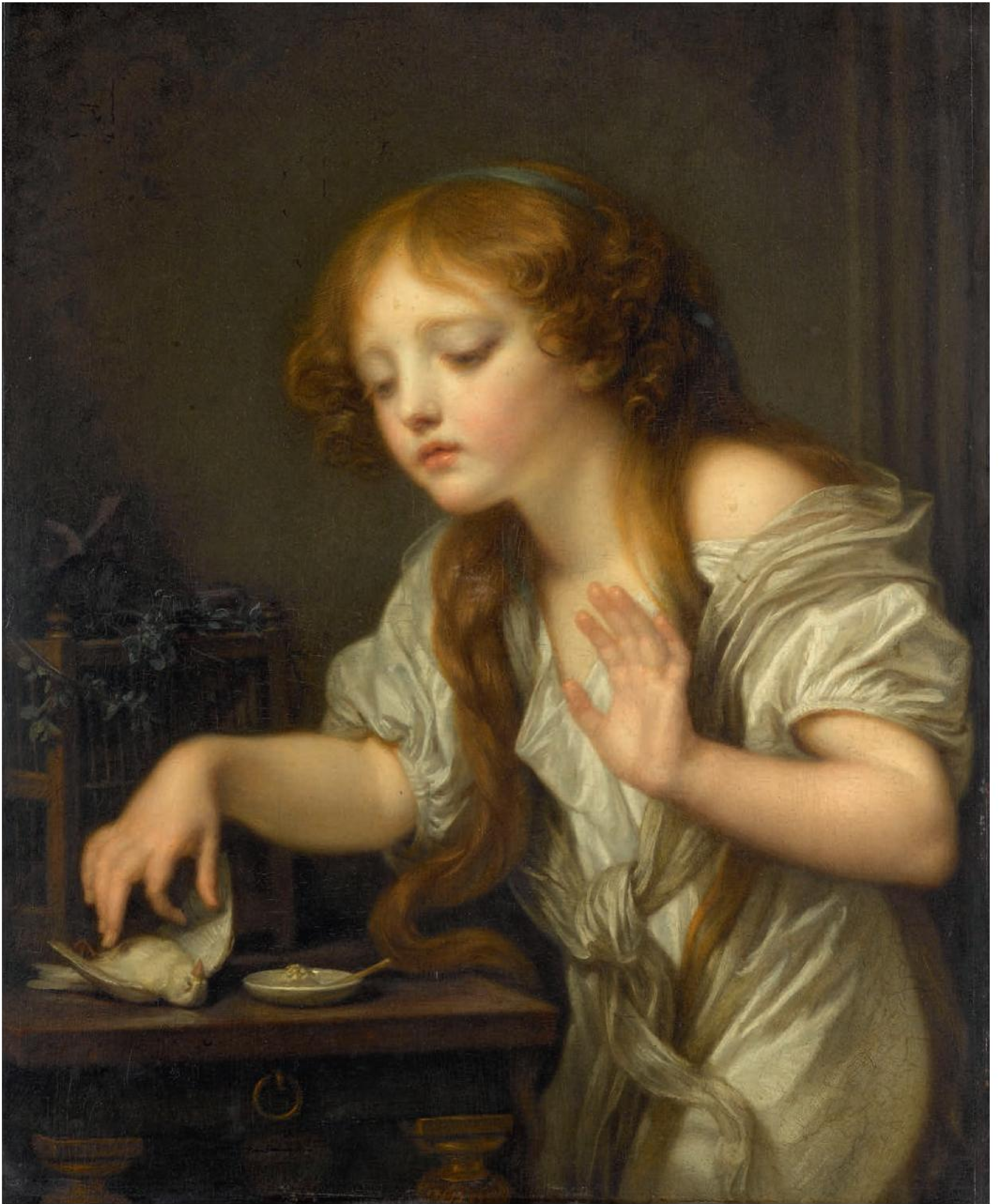
Blaise Ducos

« J'en viens donc à l'Amérique. Toutes les fois que ma pensée se fait trop noire, et que je désespère de l'Europe, je ne retrouve quelque espoir qu'en pensant au Nouveau Continent. [...] C'est une véritable "sélection naturelle" qui s'est opérée et qui a extrait de l'esprit européen ses produits de valeur universelle, tandis que ce qu'il contient de trop conventionnel ou de trop historique demeurait dans le Vieux Monde. »
Paul Valéry, « L'Amérique, projection de l'esprit européen » (1938), dans *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, 1945.

Deux peintures du Flamand David Teniers le Jeune (1610-1690)[1], ainsi qu'une peinture de Philips Wouwerman (1619-1668)[2], une de Meindert Hobbema (1638-1709)[3], une du plus grand paysagiste du Siècle d'or hollandais, Jacob Van Ruisdael (1628/1829-1682)[4], enfin une de Ludolf Backhuysen (1631-1708)[5], l'un des plus doués des peintres de marines de son époque : c'est la splendide contribution d'Arthur de Rothschild, dans son legs accepté par décret le 6 juillet 1904, aux collections des écoles des Flandres et des Pays-Bas du Nord du musée du Louvre[6]. Contrairement à ce qui s'observe parfois, aucune de ces œuvres n'a subi la moindre dépréciation critique depuis cette date : attribution, importance dans la carrière de l'artiste comme dans le genre concerné, qualité, les œuvres données par le baron n'ont jamais connu la moindre remise en cause depuis un siècle[7].
La première toile de Teniers, *Intérieur de cabaret, partie de cartes* (fig. 1), un bois transposé, est l'une des nombreuses variantes que cet artiste prolixe consacra au thème de la femme épiant une scène, ici une partie de cartes dans une taverne. La saynète ne manque pas de piquant et aurait été appréciée par les amateurs de peinture aimant à s'attarder sur les mille et un détails du tableau. L'autre Teniers, une jolie scène extérieure, *Les Joueurs de hoquet* (fig. 2), correspond à ce monde flamand rustique – tout de même, il faut le dire, bien conventionnel – que les citadins du XVIIe siècle affectionnaient. Les paysages hollandais sont de belle venue : la *Halte de troupes* (fig. 3) par Wouwerman, d'un ton assez léger malgré son sujet militaire, est typique de l'aisance avec laquelle s'exprime ce peintre raffiné, dont la technique séduit encore. Alors que le Louvre est fort riche en tableaux de Wouwerman, il l'est bien moins en œuvres de Hobbema, l'un des plus délicats paysagistes du Siècle d'or, et qui eut tant d'influence sur la peinture française et anglaise au XVIIIe siècle. *La Ferme dans les bois* (fig. 4) montre une nature apprivoisée, où la main de l'homme a tout façonné. Le contraste avec *La Route* (fig. 5) de Ruisdael est net : la relation avec la nature semble ici plus précaire, et l'homme, esseulé. Quant au Backhuysen, *Bateaux hollandais au large d'une côte sableuse* (fig. 6), il représente un bel apport à un petit groupe distingué que possède le Louvre, exaltant, par le truchement d'une plage battue par un vent froid, la navigation hauturière des meilleurs bateaux du temps entrevus au loin : la marine marchande hollandaise[8].
Outre ces toiles de l'école hollandaise, Arthur de Rothschild a légué au musée du Louvre deux tableaux du XVIIIe siècle, *L'Enfant à la poupée* (RF 1524) (fig. 7) et *L'Oiseau mort* (RF 1523) (fig. 8), alors attribués à Jean-Baptiste Greuze, mais seul *L'Oiseau mort* semble vraiment de la main du maître. Ces œuvres illustrent un aspect de l'art de Greuze : délicat, jouant avec la mièvrerie, sucré. Ces jeunes filles ont plutôt nui à l'appréciation d'une manière puissamment novatrice qui avait eu beaucoup de succès dans les années 1760 et 1770.
Plutôt que de chercher dans les collections contemporaines françaises (celles des Pereire, de La Caze ou de Pourtalès) des œuvres d'art comparables, démarche qui aurait l'intérêt d'établir des distinctions fines mais n'éclairerait pas vraiment l'originalité du geste d'Arthur de Rothschild, il nous a paru souhaitable de replacer le legs de 1904 dans un contexte plus international. En effet, le legs du baron intervient à une date où la physionomie des collections de peintures anciennes encore en mains privées en Europe connaît une influence nouvelle et décisive : celle de l'Amérique. Cette puissante emprise des collectionneurs américains sur le patrimoine européen accessible à l'achat donne au legs de 1904 une portée et, pour tout dire, une noblesse que l'on n'a peut-être pas toujours mesurées.

LE GOÛT AMÉRICAIN POUR L'ART EUROPÉEN

Alors que la « Belle Époque », qui n'imagine ni Sarajevo ni Verdun, entretient la France comme l'Europe dans le rêve de leur puissance et voit le succès de la banque parisienne De Rothschild Frères, le mouvement de transfert du patrimoine européen outre-Atlantique a débuté[9]. Aujourd'hui encore, les études américaines font la part belle à l'examen attentif du rôle des grands collectionneurs privés dans l'accumulation des trésors d'art européen en Amérique depuis un siècle et demi – il s'agit, ni plus ni moins, de l'histoire d'un goût européen aux États-Unis ou, mieux, du récit d'une passion américaine pour le Vieux Monde, thème cher aux écrivains de la période tels Henry James ou Edith Wharton.



LES ROTHSCHILD
UNE DYNASTIE DE MÉCÈNES EN FRANCE

Grands collectionneurs et mécènes d'exception selon une tradition familiale « qui veut qu'à chaque génération, nous nous efforcions d'enrichir de notre mieux le patrimoine de notre pays », les Rothschild ont joué un rôle essentiel dans le domaine culturel depuis le dernier quart du XIXe siècle.

L'ampleur de leur générosité à l'égard des musées et des collections publiques françaises – près de cent vingt mille œuvres d'art données à plus de deux cents institutions – est pour la première fois l'objet d'une publication d'envergure. De l'Antiquité à nos jours, toutes les périodes de l'histoire de l'art y sont représentées, ainsi que tous les continents et les domaines de création.

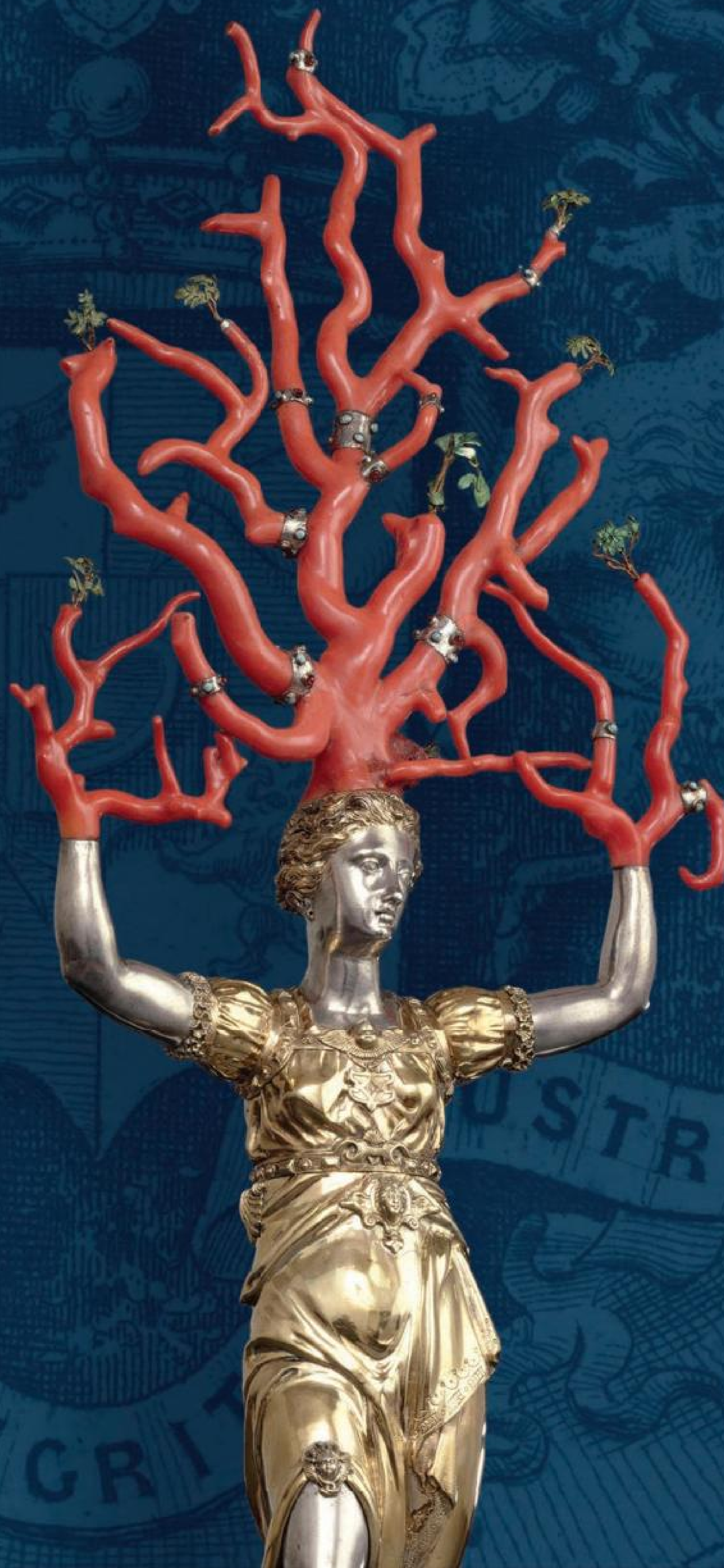
Pour mener à bien cet ambitieux projet, Pauline Prevost-Marcilhacy a réuni cinquante-trois spécialistes, conservateurs et universitaires, français et étrangers, qui explorent ici tous les aspects de ce mécénat exceptionnel.

CONCORDIA INTEGRITAS INDUSTRIA

LES ROTHSCHILD
UNE DYNASTIE DE MÉCÈNES EN FRANCE

Sous la direction de
Pauline Prevost-Marcilhacy

VOLUME II
1922-1935



LOUVRE ÉDITIONS
BNF ÉDITIONS
SOMOGY ÉDITIONS D'ART

AUTEURS DU VOLUME II

Sylvie Aubenas Directrice du département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Mathilde Avisseau-Broustet Conservatrice en chef au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

François Avril Directeur honoraire du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Françoise Barbe Conservatrice en chef au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Marc Bascou Directeur honoraire du département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Michèle Bimbenet-Privat Conservatrice générale au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Chantal Bouchon Conservateur honoraire au musée des Arts décoratifs, Paris

Frédéric Dassas Conservateur en chef au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Xavier Dectot Directeur du département Art et Design du National Museum of Scotland, Édimbourg

Gwenaelle Fellinger Conservatrice au département des Arts de l'Islam du musée du Louvre, Paris

Anne Forray-Carlier Conservatrice en chef au département XVIIe-XVIIIe siècles du musée des Arts décoratifs, Paris

Geneviève Guilleminot-Chrétien Conservatrice générale à la Réserve des livres rares de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Dominique Hollard Responsable de la collection des monnaies romaines au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Michèle Le Pavec Conservatrice générale au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Ulrich Leben Conservateur associé à Waddesdon Manor

Philippe Malgouyres Conservateur en chef au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Esther Moench Conservatrice du Patrimoine

Sophie Motsch Assistante de conservation au musée des Arts décoratifs, Paris

Julien Olivier Responsable de la collection des monnaies grecques au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Pauline Prevost-Marcilhacy Maître de conférences, Histoire de l'art contemporain, université Charles-de-Gaulle Lille III

Marie-Anne Privat-Savigny Conservatrice en chef au Musée national de la Voiture, Domaine national du palais de Compiègne

Béatrice Quette Chargée des collections asiatiques au musée des Arts décoratifs, Paris

Marie-Laure de Rochebrune Conservatrice en chef au département du Mobilier et des Objets d'art du Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Bénédicte Rolland-Villemot Conservatrice en chef au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille

Guillaume Séret Historien de l'art

Illustration de couverture : Wenzel Jamnitzer, *Daphné*, Nuremberg, vers 1569-1576, statuette, argent partiellement doré, corail rouge, Écouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20750.

LES ROTHSCHILD
UNE DYNASTIE DE MÉCÈNES EN FRANCE

SOUS LA DIRECTION DE
Pauline Prevost-Marcilhacy

VOLUME II
1922-1935

LOUVRE éditions
BnF Éditions
SOMOGY ÉDITIONS D'ART

SOMMAIRE

SALOMON DE ROTHSCHILD, 1838-1864 ET ADÈLE DE ROTHSCHILD, 1843-1922

ROBERT DE ROTHSCHILD, 1880-1946

HENRI DE ROTHSCHILD, 1872-1946

ALICE DE ROTHSCHILD, 1847-1922

BÉATRICE EPHRUSSI DE ROTHSCHILD, 1864-1934

Avertissements

Afin d'éviter toute confusion, nous avons conservé pour Edmond James de Rothschild les deux prénoms qui figurent dans l'arbre généalogique établi par les Archives Rothschild à Londres (voir vol. I, p. 8 et 9).

Les Archives des musées nationaux (ex AMN), jusqu'alors au Louvre, ont été transférées aux Archives nationales dans les locaux de Pierrefitte au printemps 2015, et de nouvelles cotes sont en cours d'attribution.

Avertissement des éditeurs : la Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques (FNAGP) a souhaité que les légendes des illustrations des œuvres léguées par la baronne Salomon de Rothschild (inventaire R) soient accompagnées de la précision suivante :
« FNAGP, dépôt au musée du Louvre ».

Liste des abréviations

AMN : Archives des musées nationaux (aujourd'hui conservées aux Archives nationales, site de Pierrefitte)
AN : Archives nationales
AP : Archives de Paris
BCMN : Bibliothèque centrale des musées nationaux
BHVP : Bibliothèque historique de la Ville de Paris
BnF : Bibliothèque nationale de France
COARC : Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles
CRMH : Conservation régionale des monuments historiques
FNAGP : Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques
MAHJ : Musée d'art et d'histoire du Judaïsme
MNATP : musée national des Arts et Traditions populaires
RAL : Rothschild Archives à Londres
UCAD : Union centrale des arts décoratifs



SALOMON DE ROTHSCHILD

1835-1864

ADÈLE DE ROTHSCHILD

1843-1922

SALOMON ET ADÈLE DE ROTHSCHILD

Pauline Prevost-Marcilhacy

Le 14 mai 1864, à l'âge de vingt-neuf ans, disparaît Salomon de Rothschild (fig. 2), troisième fils de James, fondateur de la branche française de la famille. Il en est sans doute le représentant le plus excentrique, avec un parcours atypique; ayant passé de longues années à l'étranger, il appartient à cette nouvelle génération qui délaisse les affaires pour se consacrer à ses passions. Mais contrairement à ses frères, Alphonse, Gustave ou Edmond James [1], il n'a pas attaché son prénom aux domaines de la collection ou de la philanthropie, et a sans doute été davantage un touche-à-tout qu'un véritable connaisseur, animé par de multiples intérêts. Sa mort précoce l'empêche de se consacrer à un secteur en particulier et il devra à son épouse Adèle de Rothschild (fig. 3) – la fille aînée de son oncle Mayer Carl, installé à Francfort –, qui lui survivra cinquante-huit ans, de laisser un nom dans le monde des arts et du mécénat : elle fera en 1922 de sa collection personnelle une institution publique dédiée aux artistes [2].

L'HOMME

Décédé très jeune, Salomon de Rothschild apparaît rarement dans les biographies familiales, qui mettent davantage l'accent sur les trois autres fils de James : Alphonse (1827-1905), chef de la branche française, Gustave (1829-1911), l'amateur d'art et Edmond James (1845-1934), le philanthrope [3]. Sa formation et son éducation artistique restent mal connues mais l'avant-dernier fils de James baigne dès l'enfance dans un milieu intellectuel stimulant. Son père exerce sous la monarchie de Juillet une véritable suprématie financière et sociale; devenu un intime de Louis-Philippe, dont il gère la fortune, le Grand Baron aime s'entourer d'hommes politiques illustres et d'artistes célèbres proches du pouvoir : le poète Henri Heine, Désiré Nisard, futur directeur de l'École normale, le physicien Dupuytren, le musicien Rossini, le peintre Ary Scheffer sont des familiers de l'hôtel de la rue Laffitte [4]. Selon son précepteur, Thibault, Salomon montre dès son plus jeune âge « un intérêt précoce pour la politique, les hommes et les choses, demandant à dîner à table afin d'étudier M. Cavaignac [5] ». Cette phrase définit un trait essentiel de sa personnalité : un intérêt précoce pour la politique et la psychologie. Différents contemporains souligneront également, au moment de sa mort, la générosité du collectionneur [6]. Surnommé par sa famille « l'enfant prodigue », il avait, comme le rappelle un critique du *Charivari* au moment de sa mort, « le goût inné des arts, et des façons généreuses de dépenser en grand seigneur son immense fortune [7] », ce que plaît à rappeler sa cousine Constance Battersea, qui le dépeint sous les traits d'un homme « génial, brillant mais casse-cou […] aussi brillant et doué que ses frères, mais sans doute moins acharné au travail [8] ». Le catalogue de sa bibliothèque, dressé en 1857 [9], où voisinent *La Revue comique* de Charles Nadar, des ouvrages sur l'astrologie et les sciences occultes, des albums de photographies et de nombreux livres sur l'art du XVIIIe siècle, confirme l'éclectisme de ses goûts, et sans doute une certaine forme d'excentricité, ce que montrent également des photographies présentant Salomon de Rothschild pratiquant la lévitation ou autres farces spirituelles [10] (fig. 4). Ses nombreuses dettes de jeu, ses spéculations hasardeuses à la Bourse et ses extravagances lui valent cependant assez vite d'être écarté des affaires; il est envoyé passer deux années à Francfort (1857-1859) puis aux États-Unis (1859-1861), comme le rapportent ironiquement les frères Goncourt dans leur *Journal* : « Salomon de Rothschild ayant dépensé un petit million à la Bourse en cachette de son père, reçut du père aux millions, cette lettre : "M. Salomon de Rothschild ira coucher à Ferrières, où il recevra les instructions qui le concernent." Le lendemain, il recevait l'ordre de partir pour Francfort. Deux années se passent dans les chiffres; croyant sa peine expirée, il écrit à son père qui lui répond : "Les affaires de M. Salomon ne sont pas terminées." Et un nouvel ordre l'envoie passer un couple d'années dans une maison de banque d'Amérique [11]. »

L'exil américain est certainement dû, comme le suggèrent les frères Goncourt, à une mauvaise gestion de sa fortune, mais on doit noter que les liens entre la famille Rothschild et les États-Unis sont anciens [12]. Très active pendant la guerre du Mexique, la branche française possédait des actions dans les chemins de fer américains (Pennsylvania Railroad Company) et n'avait jamais caché son ambition d'étendre son influence aux États-Unis en créant une banque en Californie [13]. La maison Rothschild avait également depuis longtemps un représentant à New York, Auguste Belmont, qui servira de mentor au jeune Salomon [14].

LE VOYAGE AUX ÉTATS-UNIS (1859-1861)

Salomon est envoyé aux États-Unis à la veille de la guerre de Sécession, à un moment crucial de l'histoire du pays. Accompagné

d'Auguste Belmont, il va profiter de ce séjour pour faire un long voyage à travers tout le sud et l'ouest des États-Unis (de Baltimore à Chicago, La Nouvelle-Orléans, Charlestown, jusqu'à La Havane) et noter ses observations dans une série de lettres adressées à sa famille[15]. Ce récit de voyage inédit en France, haut en couleur, rédigé d'une plume alerte, fourmillant d'anecdotes piquantes et parfois méprisantes, est en tout cas inhabituel dans la famille Rothschild, dont les membres sont plus entraînés à rédiger des lettres d'affaires qu'à donner leur opinion sur la vie politique ou sociale. Au-delà de l'anecdote – car Salomon de Rothschild se plaît à raconter ses conquêtes amoureuses et à détailler les mauvaises conditions de son voyage –, ce récit autobiographique (sans doute passé au crible de la censure familiale, car certains passages ont été coupés) est d'un grand intérêt car il offre une perspective personnelle et originale qui nous permet de mieux cerner sa personnalité et de comprendre ce qui pique sa curiosité. Comme le souligne Sigmund Diamond dans son introduction à l'édition américaine de 1961, ses remarques parfois pleines d'arrogance – car il a pleinement conscience d'appartenir « à la plus grande maison juive du monde[16] » – voisinent avec des interrogations et une certaine compréhension des enjeux économiques et politiques de l'évolution de la société américaine. Vivement intéressé par le caractère des Américains, « car le yankee gagne à être vu chez lui[17] », le troisième fils de James ressent fortement l'hétérogénéité de la vie américaine : « Vous dînez à la même table et des mêmes mets que l'ouvrier. [...] Il faut mettre dans sa poche ses idées aristocratiques si l'on en a[18] ! » Mais aussi : « Je dois avouer que New York a fait sur moi une impression tout autre que celle à laquelle je m'attendais. J'y ai trouvé les sentiments les plus aristocratiques coudoyant les institutions de la plus populaire démocratie. J'ai vu peu de pays où la société fût plus exclusive et cette exclusion est fondée sur rien. La richesse, la position politique, l'éducation ne sont pas les titres qui vous font admettre. On est *fashionable* ou on ne l'est pas et le pourquoi est complètement inconnu à ceux qui font l'objet de cette préférence et à ceux qui la dispensent, c'est à mon avis la plus singulière et souvent la plus injuste constitution de société possible. J'ai trouvé les gens infiniment plus instruits, plus gens du monde que je m'y attendais[19]. » Volontiers disert sur les fêtes données en l'honneur du prince de Galles, sur l'arrivée des Japonais à New York en 1860 ou sur les soirées à New Port, où « on cottage beaucoup, c'est-à-dire que le temps se passe à faire des visites et à se réunir dans de petites fêtes intimes chez les personnes qui ont des cottages car c'est ici que l'on peut faire des études des mœurs américaines[20] », Salomon se montre parfois plus sévère sur les hommes politiques, pour lesquels il a peu d'estime : « Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que les gens les plus grossiers, les moins agréables, les moins attrayants sont les hommes politiques[21] » ; « Les hommes d'État sont tellement peu à la hauteur des circonstances qu'ils font faute sur faute, embrouillent les cartes chaque fois qu'il y a une lueur d'arrangement[22]. » Il consacre cependant de nombreuses lettres aux débats politiques. Introduit par Auguste Belmont, qui est le président national du parti démocrate et l'un des supporters de Douglas, Salomon vit dans l'effervescence des élections, rencontrant tous les ministres et les candidats à la présidence, assistant à des meetings organisés tant par les démocrates que par les républicains, mais aucun parti n'emporte son adhésion. À la suite d'une réunion en faveur des républicains, il écrit : « Les assistants se formèrent en peloton, chacun portant une torche, la plupart vêtus de rouge. On parcourut les quartiers les plus populeux dans un ordre parfait mais avec les vociférations les plus infernales. Je ne puis vous dire l'impression que me fit cette scène digne de Dante. Elle me rappelait les tristes journées de 48 et elle me faisait penser aux périls qui sont toujours suspendus sur nos têtes et me faisait prévoir, pour ce pays-ci, une ère de révolution et de guerres civiles[23]. » Par contraste, il fut séduit par le Sud, prenant des cours de politique américaine avec le gouverneur de la Louisiane[24]. Pour Salomon de Rothschild, l'abolition de l'esclavage conduit à la révolution sociale et à la disparition de la démocratie car, écrit-il, « après avoir étudié la question sur son terrain, je dois vous dire une chose qui va vous faire sauter, et me faire tomber terriblement dans votre estime, mais si j'étais américain, et que j'eusse à me prononcer, je serais aussi *Staunch slavery man* que le plus vieux planteur du Sud[25] ». Ses sympathies pour le Sud le poussent à prier les membres de sa famille « d'user de toute leur influence pour reconnaître le plus tôt possible la république de la Confédération du sud [...] car on arrêterait ainsi des flots de sang et une destruction immense de la propriété[26] », mais ses injonctions furent sans effet et les Rothschild restèrent à l'écart du conflit.



Fig. 1 (page 6) : Eugène Disdéri, Salomon de Rothschild, vers 1860, photographie, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie.
Fig. 2 : Charles Escot, *Portrait de Salomon de Rothschild*, vers 1867 ?, huile sur toile, FNAGP.

Au-delà des affaires politiques ou de la vie sociale, Salomon se montre séduit par la nature américaine, « si grandiose, si luxuriante que celle de l'Europe ne peut soutenir la comparaison[27] », curieux de la fabrication du sucre ou du café dans les plantations du Sud, et vivement intéressé par la modernité technique, celle du Great Victoria Bridge, « sans contredit le plus bel et le plus extraordinaire ouvrage d'art au monde, où les piles en maçonnerie sont capables de résister à des monceaux de glace emportés par le courant des plus violents, où le pont tubulaire en fer a coûté 35 millions de francs ». Mais, ajoute-t-il de manière pragmatique, « le chemin de fer ne rapportera jamais l'intérêt, car il traverse des centaines de miles où l'on ne trouve que des forêts de sapins et quelques

PEINTURES, DESSINS ET SCULPTURES

Pauline Prevost-Marcilhacy

Fille aînée du baron Mayer Carl von Rothschild (1820-1886), Adèle de Rothschild (1843-1922) épouse en 1862 Salomon de Rothschild (1835-1864), le troisième fils de James, chef de la branche française. Devenue veuve deux ans plus tard (1864), elle lègue à l'État français, en 1922, l'hôtel qu'elle a fait construire rue Berryer et une grande partie de ses collections, qui devaient rester dans l'hôtel afin d'y créer « une maison d'art, appelée Fondation Salomon de Rothschild, où se tiendraient des expositions et autres manifestations culturelles[1] ». Son legs comprend également une partie de sa bibliothèque, qui ira rejoindre les collections de la Bibliothèque nationale[2]. Le musée de Cluny[3], le musée des Arts décoratifs[4] et le musée du Louvre[5] ont été également largement bénéficiaires de ses libéralités. Les objets légués au musée du Louvre devaient « rester unis et porter le nom de legs du baron Salomon et de la baronne Salomon de Rothschild[6] ». En 1922, trois tableaux sont légués : il s'agit de *Mare et lisière de bois* de Théodore Rousseau (aujourd'hui en dépôt au musée de Grenoble) (fig. 1), d'une *Tête d'homme* alors attribuée à Rembrandt mais aujourd'hui donnée à Van Eeckhout (musée du Louvre), d'un projet de plafond (*le Triomphe de Flore*) de Jean-Baptiste Pierre (musée du Louvre ; l'attribution à Pierre n'est pas retenue aujourd'hui)[7]. Le 15 janvier 1923, le directeur des Beaux-Arts signale que « le musée du Louvre a pris dans la succession des objets qui ne lui étaient pas destinés et sur sa proposition, le conseil décide que ces objets seront prêtés par la fondation, et mis en dépôt au musée[8] ». Ving-neuf autres œuvres et quatorze dessins et aquarelles seront envoyées au musée du Louvre, au département des Peintures et au Cabinet des dessins, en 1926[9].

L'étude des peintures et des dessins[10] au musée du Louvre apparaît d'emblée difficile, car les éléments manquent pour comprendre la provenance de ces œuvres : Armand Cottin, l'exécuteur testamentaire, a été chargé à la mort d'Adèle de Rothschild « de brûler toutes les lettres, les papiers, les notes [...] les livres de dépenses qui se trouvent dans le grand bureau, dans le vestibule, dans le coffre-fort de l'hôtel de la rue Berryer, ainsi que les photographies[11] ». Ces œuvres reflètent moins les goûts de Salomon et de son épouse que ceux de la génération précédente. En effet, les tableaux proviennent de la réunion de quatre ensembles : la partie la plus intéressante est constituée de plusieurs œuvres sans doute acquises entre 1840 et 1860 par James de Rothschild. Quelques toiles ont été achetées par Salomon de Rothschild entre 1862 et 1864 ; ses achats laissent entrevoir un collectionneur passionné, compulsif, cédant sans doute facilement à la pression de vendeurs parfois peu scrupuleux[12]. Ces acquisitions seront complétées par quelques tableaux contemporains achetés par la baronne Salomon à partir de 1870, et par le legs en 1886 de trois tableaux allemands provenant de son père, Mayer Carl (1820-1886) ; ils iront rejoindre les collections du Städelsches Kunstinstitut de Francfort[13].

Cet ensemble, de qualité inégale, compte plusieurs œuvres importantes, mais certaines sont plus insignifiantes : Salomon et Adèle, contrairement à d'autres membres de la famille, n'ont pas été de grands collectionneurs de peintures. Les œuvres sont aujourd'hui dispersées entre le musée du Louvre, le musée d'Orsay, différents dépôts en province et l'hôtel de la rue Berryer (FNAGP).

LE LEGS DE LA BARONNE SALOMON DE ROTHSCHILD : PHILANTHROPIE OU MÉCÉNAT ? DE L'ASILE DE VIEILLARDS À LA MAISON D'ART

Préparé de longue date par un testament olographe (et quarante-cinq codicilles) rédigé dès l'âge de cinquante-quatre ans, entre mai 1897 et mars 1922, le legs de la baronne Salomon de Rothschild à l'État en 1922 s'inscrit dans le contexte politique de l'époque et se rapproche de plusieurs modèles philanthropiques étroitement liés[14]. Les multiples changements apportés au testament entre 1897 et 1922 témoignent des hésitations de la baronne Salomon et de son long cheminement en faveur de l'État et de l'administration des Beaux-Arts. Les principales modifications, apportées par les nombreux codicilles, concernent principalement les onze années (entre 1897 et 1908) où Adèle de Rothschild passe de la bienfaisance communautaire à la philanthropie non confessionnelle, puis au mécénat artistique, sans qu'aucun de ces trois modèles ne soit définitivement abandonné, même si elle en change les modalités.

C'est en effet d'abord dans le cadre de la bienfaisance personnelle et surtout du judaïsme communautaire que s'exprime son mécénat[15]. Tout en conservant tout au long de la rédaction du testament un goût prononcé pour la multiplicité des legs à des particuliers, la baronne Salomon distingue en priorité quelques bénéficiaires majeurs. La plus importante libéralité est faite au nom du Comité de bienfaisance israélite, dont le siège est à Paris, 11, rue Saint-Georges, auquel elle lègue « son hôtel et toutes ses



Fig. 1 : Théodore Rousseau, *Mare et lisière de bois*, 1860-1865, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, en dépôt au musée de Grenoble, inv. RF 2286.

dépendances à Paris, ses écuries, avenue de Wagram et une somme de 4 millions 200000 frs, à charge pour lui de fonder, établir, approprier, et entretenir à perpétuité dans chacun des immeubles donnés une maison de retraite pour vieillards qui portera le nom de "Asile Salomon de Rothschild" ». Désirant perpétuer le nom de son mari, et sensible à la question sociale, Adèle privilégie en 1897 dans ce legs les vieillards [16] « âgés entre 60 et 75 ans, domiciliés dans les départements de la Seine et Seine et Oise et ayant occupé une certaine position sociale perdue par revers de fortune ». Cette référence précise est peut-être une allusion voilée à la vie de son mari, qui, ayant perdu plus de 1 million à la Bourse en 1859, avait été écarté des affaires familiales et envoyé deux ans à Francfort puis aux États-Unis [17]. Selon le souhait de la baronne Salomon, la mise en place de cette organisation sera faite sous l'égide du grand rabbin de France et de Rosalie Cahen. Ce choix radical, où elle affirme son identité, surprend à plus d'un titre : la transformation de sa propre demeure en un hospice pour vieillards est très inhabituelle car la solution retenue par la plupart des philanthropes est soit le financement de fondations existantes, soit la création *ex nihilo* d'une institution caritative [18]. Ce parti s'explique peut-être par les relations tendues qu'elle entretient avec sa fille Hélène, mariée depuis 1887 avec un catholique hollandais, le baron Étienne van Zuylen, dont le nom n'apparaît pas à cette date dans le testament [19]. L'affirmation d'un choix communautaire fort [20] pendant l'affaire Dreyfus (1894-1899), à un moment où culminent les attaques antisémites, étonne d'autant plus que plusieurs auteurs ont noté à ce moment précis un changement d'orientation des activités philanthropiques des juifs fortunés [21]. Mais la volonté de la baronne Salomon s'inscrit avant tout dans une politique familiale particulièrement active en France et en Allemagne notamment, où les Rothschild sont à l'origine de très nombreux fondations et établissements philanthropiques pour les israélites [22]. À la fin du XIXe siècle, plusieurs œuvres, gérées par le Comité de bienfaisance israélite de Paris, sont créées en France pour venir en aide aux personnes âgées [23] ; sont ainsi instituées une maison de retraite pour femmes israélites par Moïse Léon en 1883, et surtout la Fondation Juliette de Rothschild, baronne Emmanuel Léonino, qui verse des pensions viagères à des personnes âgées. Le modèle philanthropique allemand semble avoir été prégnant lui aussi, même si, dans le cas de la baronne Salomon, le modèle confessionnel reste fort, comme le montre également la présence d'une synagogue privée au premier étage de l'hôtel de la rue Berryer [24]. La branche italienne de la famille Rothschild établie à Francfort poursuit dans la seconde moitié du XIXe siècle une politique philanthropique dynamique

UN ENSEMBLE EXCEPTIONNEL D'ORFÈVRERIE ET DE BIJOUX

1922

Michèle Bimbenet-Privat et Alexis Kugel

La collection d'orfèvrerie présentée aujourd'hui au musée national de la Renaissance, à Écouen [1], trouve son origine dans le legs fait au musée de Cluny par la baronne Salomon de Rothschild en 1922. Loin d'avoir elle-même collecté et rassemblé cet exceptionnel ensemble, la baronne Salomon l'avait hérité de son père, le baron Mayer Carl von Rothschild (fig. 1). Petit-fils du fondateur de la dynastie, Mayer Amschel (1744-1812), et fils de Carl Mayer (1788-1855), qui en dirigea la branche napolitaine, Mayer Carl, né en 1820, présida aux destinées de la banque Rothschild de Francfort du début des années 1850 jusqu'à sa mort en 1886.

UN HÉRITAGE DE MAYER CARL VON ROTHSCHILD

La personnalité et les goûts artistiques de Mayer Carl von Rothschild ont été évoqués par Philippa Glanville dans une étude parue dans *The Rothschild Archive* [2], tandis qu'une exposition présentée au Germanisches Nationalmuseum, à Nuremberg, en 2007-2008 soulignait combien la collection d'orfèvrerie du baron avait constitué une étape essentielle pour la préservation et la connaissance de l'orfèvrerie de Nuremberg [3]. Bien que fortement troublée, la période historique au cours de laquelle Mayer Carl von Rothschild rassembla sa collection fut particulièrement favorable à la redécouverte de l'orfèvrerie germanique. Les guerres napoléoniennes, en ruinant les grandes familles et les congrégations religieuses, avaient éparpillé sur le marché de nombreux trésors privés, jusque-là soigneusement préservés, dont les collectionneurs de la génération de Mayer Carl recueillaient encore les épaves. Le climat économique se révélait particulièrement favorable. L'union douanière, ou *Zollverein*, instituée par la Confédération germanique en 1834 accélérait les échanges entre les anciens États allemands. C'est ainsi qu'une partie des collections saxonnes dispersées dans les années 1830 fit le bonheur de la première génération de collectionneurs européens du XIXe siècle.

La ville impériale de Francfort, choisie comme siège du Parlement à la suite de la révolution de mars 1848, jouait un rôle politique central. La banque Rothschild de Francfort y tenait une position cruciale non seulement en tant que banque de la Confédération germanique, mais surtout comme banque du roi de Prusse. Toutefois, la situation de Mayer Carl von Rothschild n'était pas confortable et l'antisémitisme latent des années 1850, s'il ne fut pas souligné par Mayer Carl lui-même, fut souvent mentionné dans la correspondance adressée par sa femme, Louise, à ses cousins Rothschild de Londres [4]. Mayer Carl von Rothschild sut préserver son puissant mais vulnérable statut social, si facilement critiquable, au prix de manifestations répétées et courageuses de philanthropie et de patriotisme qui lui valurent d'être élu, en 1867, député au Parlement de la nouvelle Confédération de l'Allemagne du Nord instituée sous le contrôle des Prussiens. Il apparut même comme l'un des principaux financiers d'Otto von Bismarck, devenu, après la défaite française de 1871, le premier chancelier du nouvel Empire allemand. En ces temps d'unité allemande où Bismarck développait avec la Russie et l'Autriche-Hongrie sa diplomatie fondée sur l'« alliance des trois empereurs », le patriotisme convaincu de Mayer Carl von Rothschild s'exprimait sans aucun doute dans le choix d'une collection d'objets d'art dominée par les plus beaux spécimens de l'orfèvrerie allemande. Au point que Ferdinand de Rothschild, en visite à Francfort en 1874, sembla faire assez peu de cas des œuvres vues chez son cousin [5]. Effectivement, dans leur ensemble, les collections de Mayer Carl différaient sensiblement de celles de ses cousins de France et d'Angleterre, où se trouvaient en bonne place les meubles des plus grands ébénistes du XVIIIe siècle français, les lambris détachés d'anciens hôtels particuliers parisiens, les tapis de la Savonnerie, les porcelaines de Sèvres, les peintures hollandaises ou italiennes et les meilleurs portraits anglais. Quand ces collectionneurs s'intéressaient à la Renaissance, ils l'appréhendaient dans toutes ses composantes européennes, juxtaposant avec bonheur majoliques italiennes, orfèvrerie allemande, émaux de Limoges ou de Venise, à l'instar de James de Rothschild à Ferrières ou, plus tard, de Ferdinand de Rothschild décorant le fumoir de Waddesdon Manor vers 1890. Rien de tel chez Mayer Carl, dont le tempérament austère semblait s'être accommodé d'une vie sociale réduite et dont l'intérêt pour les arts fut conditionné par sa conviction quelque peu romantique que le génie germanique, merveilleusement servi par l'art des orfèvres, s'était révélé à la Renaissance dans les territoires contrôlés par l'empereur Charles Quint.

Mayer Carl von Rothschild, puissant et discret collectionneur

À l'évidence, Mayer Carl avait bénéficié d'une collection initiale, celle de son père, Carl Mayer von Rothschild. Le testament de Carl Mayer, dont une expédition notariée est conservée aux archives



IVOIRES ET BRONZES
1922

Marc Bascou

LES IVOIRES

Le bel ensemble d'ivoires germaniques des XVII[e] et XVIII[e] siècles, entré dans les collections nationales grâce au legs de la baronne Salomon, est le fruit de l'activité de collectionneur de son père, Mayer Carl von Rothschild (1820-1886). Lorsqu'elle légua à l'État son hôtel de la rue Berryer, à Paris, elle destina plus particulièrement certaines de ses collections aux musées du Louvre et de Cluny ; ce dernier reçut « la collection de [son] cher père située au 1[er] étage de [son] Hôtel[1] ». Le musée de Cluny choisit d'accepter l'intégralité des objets cités dans le legs tout en en laissant une partie – notamment les ivoires –, à titre de dépôt, rue Berryer[2]. Les ivoires, longtemps restés en caisses et stockés dans un environnement peu favorable, trouvèrent finalement asile au musée du Louvre dans les années 1950. Les recherches menées par Philippe Malgouyres en vue d'établir un catalogue raisonné de ces ivoires modernes ont été l'occasion de les remettre en état et ont permis de s'intéresser à leur histoire[3].
Le guide descriptif rédigé peu après la mort de Mayer Carl von Rothschild nous donne une image de la collection telle qu'elle était présentée dans son hôtel de Francfort, au numéro 15 de l'Untermainkai (qui est aujourd'hui le Jüdisches Museum). Les cent quarante-six ivoires catalogués à Francfort ne constituaient qu'une faible part de sa collection, riche de cinq mille objets ; la plupart d'entre eux se rattachaient à la collection d'orfèvrerie, du fait de leur monture. Tous semblaient réunis dans sa résidence principale : aucun objet en ivoire n'apparaît dans le catalogue de Gunthersburg, dressé à l'occasion du partage après décès (*Verzeichnis des Bestandes der Freiherrlich Carl von Rothschild'schen Sammlung auf der Günthersburg, welche im Dezember 1886 zur Vertheilung gelangt ist*), conservé aux Archives Rothschild de Londres. La taille et l'opulence des pièces – grands groupes et objets montés, dont de nombreuses chopes – semblent avoir été des critères prédominants, et l'effet de masse privilégié sur la qualité spécifique des objets, comme le prouve de façon assez évidente la lecture des listes. La collection de Mayer Carl telle que les descriptions sommaires du guide nous la laissent deviner comportait essentiellement des ivoires germaniques. Quelques œuvres flamandes, italiennes ou espagnoles (?) et deux vases Louis XVI montés en bronze doré[4] faisaient figure d'exception. Il faut souligner l'absence presque totale de sujets religieux – sauf pour la petite statuaire – au profit de figures ou de groupes relevant de la mythologie ou de l'histoire antique. Une trentaine seulement de ces cent quarante-six objets se trouvaient encore chez la baronne Salomon, rue Berryer, au moment du legs. Ils sont aujourd'hui répartis, de façon inégale, entre le musée du Louvre (vingt-cinq pièces) et le musée national de la Renaissance au château d'Écouen (six pièces).
Les critères de la sélection opérée lors du partage successoral apparaissent peu rationnels. La relative abondance de petites pièces, à côté des chopes et des ivoires montés, n'est guère représentative de la collection initiale de Mayer Carl. S'agit-il de choix personnels de la baronne Salomon ou de changements intervenus par la suite, si elle a voulu se défaire de certaines pièces ?
Tel qu'il nous est parvenu, l'ensemble d'ivoires recueilli par la baronne Salomon permet d'évoquer brillamment la production de l'ivoirerie germanique et flamande. Parmi les pièces de forme – qui étaient la partie la plus attendue de la collection, avec les grandes pièces d'orfèvrerie allemande[5] –, la pièce la plus spectaculaire est un bassin d'apparat et son aiguière (fig. 1), d'une exubérance figurative surprenante : un grand bassin montrant dix-huit scènes de chasse réparties autour d'un relief central illustrant la légende d'Actéon – transformé en cerf pour avoir surpris Diane au bain –, plaquées sur un fond de bois de cerf ; et l'aiguière assortie, ornée de même : reliefs de scènes de chasseurs sur la panse, protomé de lion en guise de bec verseur, mêlée d'animaux sur l'anse. Les initiales AM/VC (ou G ?)[6] inscrites sur le bassin, qui porte aussi les dates de 1671 et 1673, restent énigmatiques. Philippe Malgouyres rattache ces pièces spectaculaires à quelques autres garnitures plus ou moins complètes – notamment à Vienne, à Neuenstein et autrefois à Berlin – généralement attribuées à Johann Michael Maucher (1645-1701), un sculpteur prolifique établi à Gmünd. Des grandes chopes décrites dans le *Verzeichnis*, seule nous reste celle qui comporte un cortège de divinités marines, pourvue d'une riche monture augsbourgeoise, enrichie d'émaux translucides, de l'orfèvre Erhard II Warnberger (1665-1733)[7] (fig. 2). Un autre orfèvre, Peter Winter (1624-1702), a transformé une boîte cylindrique en ivoire, qui porte les initiales de Balthasar Griessmann (vers 1620-1706), en une curieuse coupe à couvercle à baldaquin sur un pied en forme de dauphin[8] (fig. 3). Philippe Malgouyres rapproche la sculpture vigoureuse d'un cylindre montrant le triomphe de David de l'art de David Heschler (1611-1667) à Ulm[9]. Deux autres cylindres ornés de bacchanales de putti, portant les



ARTS DU FEU DE LA RENAISSANCE

1922

Françoise Barbe et Xavier Dectot

LA COLLECTION ET SON CONTEXTE

Origines de la collection : la collection du baron Salomon

La collection de céramiques, d'émaux peints et de verres de la Renaissance conservée aujourd'hui principalement au musée du Louvre et au musée national du Moyen Âge et des Thermes de Cluny, à Paris, fait partie du legs de la baronne Salomon de Rothschild à l'État et au musée du Louvre en 1922 [1]. Concernant la Renaissance au sens large, ce legs se compose de quatre-vingt-dix-neuf céramiques (soixante-deux majoliques italiennes, une porcelaine Médicis, dix-sept faïences hispano-mauresques, quatre grès allemands et quinze céramiques françaises), trois terres cuites émaillées des Della Robbia, quatre-vingt-onze émaux peints (soixante-treize de Limoges, dix-huit dits de Venise) et quatre-vingt-quatre verres principalement italiens, germaniques ou espagnols du XVe au XVIIIe siècle.

Fille du baron Mayer Carl von Rothschild (1820-1886) et de Louise de Rothschild, Adèle von Rothschild (1843-1922) épouse en 1862, à l'âge de dix-neuf ans, le baron Salomon de Rothschild (1835-1864), un cousin de son père, âgé de vingt-sept ans. Salomon meurt précocement deux ans plus tard, le 14 mai 1864, la laissant veuve à vingt et un ans, et mère d'une petite fille, Hélène, née en 1863. Pour brève qu'elle ait été, cette union est capitale pour appréhender la collection de céramiques, d'émaux et de verres de la Renaissance de la baronne : la plupart des pièces qui feront partie de son legs en 1922 apparaissent en effet déjà dans la collection de son mari. Ce goût pour les arts du feu de la Renaissance, qui caractérise la plupart des collections formées à Paris et en France au milieu et dans la seconde moitié du XIXe siècle, est en revanche très éloigné de celui du père de la baronne – l'article de Michèle Bimbenet-Privat et Alexis Kugel dans le présent ouvrage montre bien son intérêt marqué pour l'orfèvrerie germanique. La collection d'émaux italiens et de Limoges, de céramiques et de verres français et italiens qu'elle lègue en partie aux musées nationaux en 1922 est avant tout celle de son époux.

Les 18 et 19 mars 1864, soit quelques mois seulement avant le décès du baron, une partie de sa collection d'objets d'art ancien (cent quatre-vingt-six numéros) est mise en vente à l'hôtel Drouot ; il s'agit pour l'essentiel d'ivoires et de bois sculptés, d'émaux de Limoges et de Venise, de faïences italiennes, de porcelaines du Japon, de pierres dures, de bronzes d'art et d'ameublement, d'orfèvrerie, de bijoux, de tapisseries et d'armes [2]. Le catalogue de vente conservé à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), qui porte mention manuscrite du nom des acquéreurs et des prix d'adjudication, permet de confirmer que la plupart des émaux peints et des majoliques ont été vendus. Notons huit émaux peints dont deux plaques de Léonard Limosin, l'une représentant la Cène, l'autre le *Noli me tangere* ; une autre plaque avec un portrait du temps d'Henri III et cinq assiettes signées et datées par Pierre Reymond (les mois de l'année et une scène de la Genèse), qui sont achetées par Stein pour des sommes relativement modestes (entre 300 et 400 francs). Une monstrance et un ciboire avec son couvercle en émail dit de Venise sont également vendus. Quant aux faïences italiennes, principalement à reflets métalliques, sur les onze vendues, on peut noter la présence de cinq pièces signées Francesco Xanto Avelli (deux seulement resteront dans la collection de la baronne et seront léguées en 1922) [3]. Parmi les acheteurs identifiés figure Basilewski, qui acquiert (au moins) les trois premiers plats à reflets métalliques, dont un de Xanto, pour les sommes élevées de 950, 1 100 et 1 350 francs [4]. Citons par comparaison le faible prix (270 francs) atteint par une pièce jugée aujourd'hui importante, faisant partie du service réalisé pour Anne de Montmorency dans l'atelier de Guido Durantino en 1535 : une assiette illustrant le combat d'Hercule contre l'hydre de Lerne, désormais conservée à l'Ashmolean Museum d'Oxford [5]. Cet ensemble dispersé à Drouot reflète assez bien la variété de la collection du baron. Notons que quelques majoliques de belle qualité ont été vendues. Aucune explication valide ne permet pour l'instant d'expliquer cette vente : besoins d'argent pressant ? Projet d'investissement immobilier [6] ?

L'inventaire après décès du baron Salomon en 1864, qui suit les pièces de l'hôtel particulier de la rue du Faubourg-Saint-Honoré où le couple est installé depuis son mariage, est particulièrement intéressant pour notre connaissance de la collection. À sa lecture, il apparaît clairement que le couple de collectionneurs vivait dans la salle à manger, le grand et les petits salons, les chambres à coucher et le cabinet, entouré d'innombrables pièces orientales (porcelaines de Chine, émaux cloisonnés, jades, laques…), de meubles et d'objets d'art du XVIIIe siècle (porcelaines de Saxe et de Sèvres, bras de lumière…), tandis que les pièces plus anciennes, comme les émaux, les verres et les céramiques, se concentraient dans la galerie, lieu de passage autant que d'exposition. Si l'on



ARMES OCCIDENTALES
1922

Marc Bascou

La courte carrière de collectionneur du baron Salomon (1835-1864) s'inscrit dans le contexte du marché florissant des armes anciennes, ou supposées telles, à Paris sous Napoléon III, époque où se constituèrent d'importantes collections telles que celles du comte de Nieuwerkerke (aujourd'hui à la Wallace Collection à Londres) ou du diplomate russe Alexandre Basilewsky (acquise pour le musée de l'Ermitage par le tsar Alexandre III) – alors que l'engouement pour les armes de prestige et les prix élevés qui en résultaient étaient aussi prétexte à toutes sortes de pratiques contestables de la part des restaurateurs et des faussaires…

La genèse de la collection de Salomon de Rothschild reste obscure – le jeune baron aurait-il commencé ses achats dès le début du Second Empire ? – car les factures, les récapitulatifs des dépenses et les notes préservés aux Archives Rothschild de Londres ne concernent que les deux dernières années de sa vie, 1862-1864 [1]. Et il faut bien dire que les documents subsistants donnent l'image d'un acheteur impulsif, prêt à payer des prix très élevés sans toujours discerner l'authenticité des pièces proposées, plutôt que celle d'un collectionneur réfléchi [2].

Les armes damasquinées de la Renaissance semblent avoir attiré particulièrement le baron Salomon. Les archives révèlent que Beurdeley lui en fournit à plusieurs occasions : le 23 décembre 1862, « 2 épées de cour à poignées en fer damasquinées d'or » pour 500 francs ; le 17 mars 1863, « une riche épée Renaissance damasquinée or et argent » pour 200 francs ; le 11 septembre 1863, « un riche bouclier damasquiné d'or » pour le même montant [3]. On relève également le nom du marchand Juste, auprès duquel le baron Salomon se fournissait régulièrement, ou dont il se servait comme intermédaire ou restaurateur. Juste l'Aîné lui fit parvenir pour règlement un bon d'adjudication du 15 février 1864 pour une « épée en fer ciselé du 16e siècle » (5 350 francs) et une « épée italienne en fer ciselé et damasquiné en or » (3 200 francs) [4]. Il lui vendait aussi directement des armes [5] ou se chargeait d'en recomposer d'autres à partir de lames, gardes et poignées qui lui étaient confiées séparément. Plus inquiétant, il faisait damasquiner certaines armes qui lui étaient fournies [6] – une pratique assez courante à l'époque pour être brocardée par Edmond Bonnaffé, comme celui-ci le rappelle en 1886 dans ses *Propos de Valentin* [7].

De son côté, Marquet de Vasselot, conservateur au musée du Louvre, prit soin de noter les témoignages qu'il avait pu recueillir sur ces travaux de restaurateurs-faussaires : il raconte notamment comment Adolphe de Rothschild fit l'échange avec Basilewsky d'une dague dont la poignée était refaite contre une poire à poudre exécutée d'après une gravure ancienne, les deux armes sortant des mains d'un même artiste-médailleur, Émile Vernier ; une autre fois, c'est une lourde épée de bourreau dont seule la lame était ancienne que le même Adolphe échangea avec son cousin anglais Ferdinand contre un hausse-col très riche, entièrement faux, transformation ou invention dues pareillement à un habile artisan, un certain Gauvain [8] !

Philippe Malgouyres souligne le rôle peu recommandable joué par d'autres intermédiaires qui enchérissaient ou rabattaient pour le baron : l'agent principal semble Hippolyte Boissel, baron de Monville (1794-1863), dont Alphonse et Gustave de Rothschild se servaient eux aussi pour leurs achats, bien que ce même Monville ait été impliqué dès 1858 dans un procès pour trafic et falsification d'antiquités [9]. Dépensier et mal conseillé, le jeune Salomon était une proie idéale. C'est en effet Monville qui servit de truchement pour lui faire acquérir, le 8 novembre 1863, deux boucliers, l'un en acier repoussé « représentant une bataille », l'autre avec un décor damasquiné « représentant la prise de Carthage », vendus par Placido Zuloaga pour la somme colossale de 26 000 francs (fig. 5). Les « 2 boucliers dont un en fer doré représentant une bataille du temps de Romains », inventoriés un peu plus tard dans la galerie du domicile du baron, ne furent plus estimés qu'à 1 500 francs [10]… Philippe Malgouyres rappelle en outre comment les Zuloaga, reconnus comme les spécialistes incontestés des objets et des armes néo-Renaissance en fer damasquiné, étaient impliqués dans ces trafics d'armes de collection. Placido Zuloaga (1834-1910) était le principal artisan de la renaissance de la damasquinure en Espagne, en particulier à Éibar, dont il avait fait un centre florissant. Son père, Eusebio (1808-1898), avait réintroduit la technique en s'inspirant des collections d'armes historiques de la Real Armería de Madrid : de 1847 à 1867, il restaura les armes de la collection royale, avec la participation de Placido [11]. On sait qu'Eusebio projeta ou exécuta diverses rondaches en hommage aux maîtres armuriers du XVIe siècle, dont l'une illustrant l'histoire de Charles Quint. Un « bouclier en fer ciselé à la manière de Benvenuto [qui] n'est encore qu'à l'état d'ébauche » figurait à l'Exposition de 1855 à Paris ; deux autres auraient été exposés à Vienne en 1857-1858 [12]. Mais, à côté de ses créations ou réinterprétations dûment signées, Eusebio Zuloaga n'hésita pas à écouler sur le marché, avec la complicité de la maison



OBJETS D'ART ISLAMIQUE

1922

Gwenaëlle Fellinger

L'année 1922 marque une étape importante dans l'enrichissement des collections d'art islamique du musée du Louvre. Il n'existe alors aucun département dédié à ces objets. En effet, depuis 1893, date de la séparation du département des Objets d'art et de celui des Sculptures, un attaché spécialiste des arts musulmans a été nommé et est chargé de la collection. Gaston Migeon, qui occupe ce poste, se retire en 1923 : c'est donc au cours de la dernière année de sa carrière de conservateur qu'il étudie les quelque deux cents objets islamiques issus du legs à l'État de la baronne Salomon de Rothschild. Une satisfaction pour celui qui s'était attaché à promouvoir les dons privés, tels ceux de la baronne Delort de Gléon ou de la marquise Arconati-Visconti, et à développer autant les collections de son propre musée que celles de l'Union centrale des arts décoratifs selon une politique définie en commun avec son ami Raymond Kœchlin [1].

La section des Arts musulmans, comme on l'appelle alors, est rattachée au département des Objets d'art. Par conséquent, un premier lot est inventorié dès 1922 sur l'inventaire général du musée et porte des numéros en OA, numéros usuels du département des Objets d'art du musée du Louvre, tandis que le reste de la collection, appartenant aujourd'hui à la FNAGP, est inventorié en 1926 sur un inventaire spécifique Rothschild [2]. L'évolution administrative du musée en a fait un ensemble aujourd'hui cohérent, quoique isolé de son contexte d'origine [3].

CONSTITUTION DE LA COLLECTION

La collection d'objets d'art islamique de la baronne Salomon de Rothschild semble avoir été principalement constituée par son mari. Cela paraît assez évident en ce qui concerne les armes, par exemple ; outre qu'il semble difficilement concevable qu'une dame bien née du XIXe siècle ait eu une passion pour ce type d'objets, toutes les factures d'achat conservées pointent le fait que les armes ont été acquises par le baron. Citons à titre d'exemple une facture adressée à M. de Nolivos pour un poignard malais payé 700 francs, le 2 avril 1863. La publication précoce (1866) de l'ouvrage d'Édouard Lièvre sur « les collections célèbres d'objets d'art » tend aussi à montrer qu'à cette date, soit deux ans à peine après la mort du baron, les objets majeurs de la collection étaient déjà en possession de la baronne. C'est le cas, par exemple, des métaux mamelouks, des lampes de mosquée, d'une boucle de ceinture d'Asie centrale en orfèvrerie ou encore des armes.

Les fournisseurs du baron figurent parmi les marchands de curiosités les plus en vue dans le Paris des années 1860 : les noms d'Alfred Beurdeley, E. Juste et Louis Carrand reviennent régulièrement. Les Beurdeley, installés au pavillon de Hanovre, spécialisés dans la fabrication et le commerce d'objets d'art du XIXe siècle, furent également d'importants fournisseurs d'objets de curiosité d'origines diverses, qu'il s'agisse de chinoiseries ou d'éléments orientaux [4]. Le baron acquit auprès d'eux un bouclier pour la somme déjà importante de 2000 francs [5].

Van Cuyck semble avoir plusieurs fois servi d'intermédiaire pour négocier l'achat d'objets à Londres ou à Paris : ses frais de voyage apparaissent sur plusieurs notes et le baron lui fit acheter des boîtes, des miroirs et des manches de poignard de jade, ainsi que des armes. Un montant de commission figure sur les factures, ce qui atteste le rôle d'intermédiaire joué par ce personnage [6].

Enfin, Rouzé et E. Juste semblent avoir été marchands tout autant que restaurateurs, comme le montrent plusieurs factures portant sur des opérations de remontage ou de polissage [7]. Lames et poignées étaient souvent proposées séparément : les factures du baron Salomon de Rothschild mentionnent l'achat de nombre de manches de poignard isolés, alors qu'il n'en existe pas actuellement dans la collection [8]. On peut même identifier avec certitude le remontage d'une lame avec une poignée de jade vert (fig. 2), accompagné d'un damassage et d'un polissage de cette même lame, payé le 1er septembre 1863. Une observation attentive de l'objet montre, en effet, que la soie est trop fine pour tenir dans la garde et qu'elle a été collée au mastic afin de combler l'espace vide : la poignée de jade était, à l'origine, destinée à accueillir une lame beaucoup plus large. Un tel remontage ne facilite pas l'attribution et l'étude de l'objet. Si la poignée de jade est indubitablement indienne et peut être assez facilement datée de la fin du XVIIe siècle ou du début du XVIIIe siècle, il n'en est pas de même pour la lame, qui porte un cartouche inscrit en persan l'attribuant, comme beaucoup d'autres, au célèbre armurier Assadullah d'Isfahan [9]. Cette attribution, pour douteuse qu'elle soit, n'en laisse pas moins présumer une origine plutôt iranienne : on sait que les lames iraniennes étaient alors largement exportées, tant vers l'Inde que vers l'Europe, et très



PORCELAINES DU XVIIIe SIÈCLE
1922

Marie-Laure de Rochebrune

La collection de porcelaines de la manufacture de Vincennes-Sèvres léguée à l'État, et en partie aux musée du Louvre et de Cluny, par la baronne Salomon de Rothschild en 1922 est impressionnante non seulement par son nombre mais également par la qualité, la provenance et la rareté de certains des éléments qui la composent. Trois cent trente-huit pièces figurent dans le legs[1]. Nous nous intéresserons aux éléments les plus significatifs d'un ensemble que l'on peut comparer, d'un point de vue numérique, aux collections presque contemporaines de John Pierpont Morgan (1837-1913), l'un des plus grands collectionneurs américains d'objets d'art européen de la fin du XIXe siècle. En effet, sur les trois cent trente œuvres d'art données en 1917 au Wadsworth Atheneum, à Hartford, par son fils, John Pierpont Morgan Jr., on comptait deux cent quatre-vingt-dix porcelaines françaises, dont une grande majorité provenait de la manufacture royale de Vincennes-Sèvres[2].

Les pièces authentiques léguées par Adèle de Rothschild (1843-1922) sont d'une grande variété. Elles comprennent quelques vases à fleurs ou d'ornement, de très nombreux éléments de service ainsi qu'une ravissante table à plaques de porcelaine de Martin Carlin (vers 1730-1785). Les datations de ces objets couvrent presque toute la période de production de la manufacture de porcelaine créée à Vincennes en 1740 et transférée à Sèvres en 1756, soit d'environ 1750 jusqu'au Consulat. Certaines pièces sont quasi uniques, comme le vase-pendule « Boizot » que nous évoquerons plus loin. D'autres ont été fabriquées en très petit nombre. C'est le cas du vase « Duplessis » à fleurs, du vase « Le Boitteux », dont seulement quatre autres exemplaires sont connus aujourd'hui, ou encore des vases « en burette », remarquables par leur ligne néoclassique, très épurée.

Certains objets ont une provenance royale, comme les six assiettes du service « attributs et groseilles », exécuté à partir de 1763 pour Louis XV à Trianon, la pendule lyre du salon des Jeux de Louis XVI, à Versailles, ou encore l'assiette du petit service des Tuileries, livré au même souverain en 1791. Par ailleurs, si, à la différence des ensembles réunis par d'autres éminents collectionneurs de porcelaine de Sèvres de la famille Rothschild, les vases ne figurent pas en grand nombre dans la collection, nous verrons plus loin en détail qu'ils ont tous un intérêt capital en raison de leur provenance ou de leur rareté.

Nous tenterons ici, dans la mesure du possible, d'analyser la formation de cette collection à travers les rôles qu'ont pu jouer respectivement le père de la baronne Salomon de Rothschild, Mayer Carl von Rothschild (1820-1886), son mari, le baron Salomon de Rothschild (1835-1864), lui-même grand collectionneur, et, enfin, la baronne Salomon elle-même, la généreuse donatrice de l'ensemble.

L'HÉRITAGE DE MAYER CARL VON ROTHSCHILD

On connaît bien les collections considérables du père de la baronne Salomon de Rothschild, Mayer Carl von Rothschild, grâce à l'acte de partage qui fut rédigé après son décès, en 1886, selon ses volontés exprimées dans un premier testament établi en 1856, modifié à plusieurs reprises, notamment en 1876, 1877 et 1879[3]. Mayer Carl était le petit-fils de Mayer Amschel (1744-1812), le fondateur de la dynastie à Francfort-sur-le-Main. Une partie de ses collections se trouvait présentée dans la demeure de Günthersburg, construite en 1840 par Frédéric Rumpf près de la grande ville de Hesse[4]. Cet ensemble fut divisé après sa mort en cinq lots équivalents et en un lot séparé, d'une valeur moindre, destiné à sa sixième fille, Marguerite Alexandrine, qui avait épousé en 1878, contre le gré de son père, le duc de Guiche, futur duc de Gramont. Mayer Carl avait en effet exigé de ses filles qu'elles ne se marient qu'avec des membres du clan Rothschild[5]. Par ailleurs, il n'y avait que cinq lots équivalents, car l'une des sept filles, Clémentine, était décédée avant son père. La dernière fille, Berthe Claire, qui épousa le prince de Wagram après la mort de Mayer Carl, n'eut pas à souffrir des restrictions testamentaires, exprimées par ce dernier en 1879.

Les objets d'orfèvrerie les plus précieux étaient présentés au siège de la banque, situé au 15, Untermainkai, dans le centre de Francfort. Ils furent légués en totalité à la veuve de Mayer Carl, Louise de Rothschild. Un codicille, ajouté au testament le 13 janvier 1879, prévoyait qu'à la mort de cette dernière les collections seraient « distribuées, moyennant tirage au sort entre les filles [...] à l'exclusion de la fille Margarethe Alexandrine [...][6] ».

Mayer Carl s'était passionné toute sa vie pour les objets du Moyen Âge et de la Renaissance. Il n'est donc pas étonnant que, dans les lots légués à ses filles, figurent essentiellement des pièces d'orfèvrerie de la Renaissance, allemandes et italiennes, des émaux de Limoges, quelques verres vénitiens et très peu de pièces de porcelaine de Sèvres. Pourtant, dans la part dévolue à sa deuxième



TABATIÈRES DU XVIIIe SIÈCLE
1922

Frédéric Dassas

Les objets de vitrine du XVIIIe siècle légués par la baronne Salomon de Rothschild constituent un magnifique ensemble [1], au sein duquel il convient surtout de souligner l'importance de la remarquable collection de boîtes en or, qui constitue l'un des noyaux fondateurs de l'actuelle collection de tabatières et boîtes en or du musée du Louvre. Près des trois quarts de cette dernière se répartissent en effet entre les très importants legs de M. et Mme Philippe Lenoir en 1874 (220 pièces), d'Élise Dosne-Thiers en 1880 (37 pièces), du baron de Schlichting en 1914 (112 pièces), de la baronne Salomon de Rothschild en 1922 (107 pièces) et de Georges Heine en 1928 (66 pièces). Au sein de ce rassemblement exceptionnel, le legs de la baronne Salomon retient l'attention par sa qualité et par son intérêt : très représentatif des créations des maîtres orfèvres parisiens, il est riche aussi de beaux exemples des productions allemande, anglaise, suisse, russe et suédoise, et fit entrer au Louvre quelques-uns des grands chefs-d'œuvre de ses collections.

UN ENSEMBLE EXCEPTIONNEL DE TABATIÈRES EUROPÉENNES

Avec cinquante-six pièces, les boîtes françaises représentent un peu moins de la moitié des boîtes léguées par la baronne. Elles datent pour la plupart de la seconde moitié du XVIIIe siècle, mais il faut souligner la qualité de deux belles boîtes rocaille : la tabatière à décor d'architecture de P. F. Delafons (OA 7711) et celle à fond d'or ondé et décor d'oiseaux émaillés de J. M. Le Quin (OA 7713). Le modèle le plus fréquent est celui des tabatières ovales à médaillon et à décor émaillé, très caractéristique de la production néoclassique, dont quatre portent le poinçon de J. E. Blerzy et quatre autres celui de C. Le Bastier, exemples attendus d'une production plus qu'abondante par deux de ses maîtres les plus représentatifs. La famille des boîtes à miniatures ne compte que sept pièces, parmi lesquelles se trouvent cependant certaines des plus remarquables de la collection : la grande bonbonnière ronde ornée d'une miniature attribuée à L. N. Van Blarenberghe et représentant l'entrée de Louis XV dans Mons (OA 7686) (fig. 2), la tabatière rectangulaire à pans coupés dite « des maisons royales », ornée des vues des châteaux de Versailles, de Marly, de Choisy, de Bellevue, de Saint-Hubert et de La Muette, portant le poinçon de J.-J. Barrière (OA 7709) (fig. 1), la tabatière ovale de G. Chayé, aux miniatures signées par E. C. Lioux de Savignac et inspirées de Joseph Vernet (OA 7673) (fig. 8 et 9), enfin la tabatière rectangulaire de A. J. M. Vachette, ornée des portraits de Louis XVI et Marie-Antoinette, de leurs enfants, du comte d'Artois, du comte de Provence et de Mesdames Clotilde et Élisabeth (OA 7681).

Trente-neuf des boîtes françaises portent un poinçon qui rend possible leur attribution à un maître orfèvre parisien. La pièce la plus exceptionnelle à cet égard est sans conteste la boîte à décor de laque rouge et de reliefs d'or de R. J. Auguste (OA 7705) (fig. 10), l'une des très rares œuvres de ce type issues de l'atelier de cet orfèvre, célèbre avant tout pour les grands services qu'il livra pour la table de Louis XVI. Parmi les artisans les plus représentés, il faut ajouter aux noms de Blerzy et de Le Bastier, déjà mentionnés, celui de J. J. Barrière, dont les cinq boîtes provenant du legs de la baronne constituent la moitié des œuvres portant son poinçon conservées au Louvre. Les noms prestigieux de Beaulieu (OA 7680), Coiny (OA 7660 et CL 20870), Frémin (OA 7706) (fig. 3), Hardivilliers (OA 7679), Menière (OA 7720) et Ouizille (OA 7690 et OA 7633) achèvent de témoigner de la belle qualité et du haut degré de représentativité de cette partie de la collection.

Les pièces anonymes sont d'un intérêt plus inégal. On distinguera néanmoins la belle boîte ovale à décor émaillé fond rose et médaillon en camaïeu (OA 7665) et une autre, plus tardive, également ovale mais à fond bleu et médaillon émaillé en grisaille (OA 7675).

Viennent ensuite les vingt-six boîtes allemandes, second ensemble du legs, très remarquable par sa qualité, sa diversité et son importance numérique, puisqu'il représente à lui seul le tiers des boîtes attribuées à l'Allemagne au sein des collections du Louvre. Les plus belles se rattachent aux productions de Berlin et de Dresde et, parmi les premières, deux splendides boîtes attribuées à D. Baudesson (OA 7657 et OA 7683) (fig. 4) comptent parmi les chefs-d'œuvre les plus rares de la collection. Les émaux de l'une portent la signature du peintre D. Chodowiecki, ceux de l'autre sont attribués au même maître. Elles forment, avec une troisième qui provient du legs du baron Schlichting (OA 6752) et porte le poinçon de Baudesson et la signature de Chodowiecki, un ensemble que n'égale au sein de collections publiques que le groupe de quatre boîtes de Baudesson conservé au Metropolitan Museum de New York. Les œuvres issues des ateliers de Dresde sont un peu moins exceptionnelles. Une



Fig. 1 : Jean-Joseph Barrière et Louis-Nicolas van Blarenberghe, *Tabatière à décor de miniatures représentant les maison royales*, 1765-1769, or ciselé et gravé, miniatures sous cristal, Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 7709.

boîte ronde (OA 7647) (fig. 5) et deux étuis à tablettes (OA 7707 et OA 7649) attribués à Neuber viennent renforcer le petit groupe de neuf pièces de ce maître conservé au Louvre, mais ils n'égalent pas en intérêt les trois boîtes de la collection Heine ni surtout la très belle boîte à échantillons de pierres du legs Théodore Dablin (OA 63). On notera enfin la présence de deux jolies boîtes d'améthyste à décor de carlins en ronde-bosse, thème fréquent, abondamment traité dans divers matériaux (OA 7669 et OA 7715), et un exemple des charmantes boîtes de marbre ou de pierre dure en ronde-bosse en forme de lion, la seule de ce type dans les collections du Louvre (OA 7688).
Les vingt-trois boîtes qui avaient été attribuées par Serge Grandjean[2] à la Suisse relèvent toutes de la production caractéristique de la seconde moitié du siècle : nombreuses boîtes ovales à médaillon à décor émaillé, souvent de belle qualité, dont le charme repose sur la finesse des scènes figurées et la délicatesse des fonds colorés à décor guilloché. C'est à Lorenz Seelig que l'on doit d'avoir récemment identifié la production des maîtres bijoutiers de Hanau au XVIIIe siècle, qui bouleverse l'état de la question quant aux boîtes à poinçons dits « de prestige » traditionnellement attribuées à Genève et imposera une révision complète de notre connaissance de cette partie de la collection[3]. Contentons-nous ici de souligner l'importance du legs de la baronne Salomon pour ce qui est de cette production, très certainement liée à l'origine francfortoise de sa collection. On notera en particulier le groupe de boîtes portant le poinçon L.F.T., identifié par Seelig comme celui de Charles et Pierre-Étienne Toussaint et valant pour Les Frères Toussaint[4], et les deux boîtes portant le poinçon D.M., attribué à Daniel Marchand[5].
Également très caractéristiques sont les pièces illustrant la production anglaise, que sont venus enrichir des objets de même origine transférés de la rue Berryer : essentiellement des petits nécessaires, étuis ou flacons à décor de rinceaux de style rocaille tardif, finement ciselés sur un fond d'agate ou de jaspe, proches des œuvres généralement attribuées à James Cox.
Mentionnons enfin la Suède et la Russie. La boîte OA 7726 est la seule boîte attribuée à la Suède dans les collections du Louvre. Son décor d'émail bleu translucide sur fond d'or ciselé la rattache à un groupe restreint mais bien identifié de boîtes suédoises. Parmi les trois boîtes russes, le Louvre doit au legs de la baronne Salomon les deux seules boîtes portant le poinçon prestigieux de J. P. Ador (OA 7724 et OA 7634), dont l'étonnante boîte au couvercle orné d'une scène émaillée représentant Suzanne au bain, à compter parmi les rares boîtes à décor religieux.

MONTRES ET ÉCAILLES PIQUÉES
1922

Marc Bascou

En plus du magnifique ensemble de boîtes en or étudié plus haut par Frédéric Dassas, les collections de la baronne Salomon comportent des objets rares et précieux de deux sortes, datant principalement du XVIIIe siècle : quelques exemples d'horlogerie de luxe, ainsi qu'un petit groupe d'objets très spécifiques en écaille piquée.

Deux des pièces d'horlogerie sont antérieures au XVIIIe siècle [1] : un boîtier en laiton doré, gravé et repercé à jour, figurant l'Astronomie, ouvrage allemand du milieu du XVIe siècle, et une montre astronomique octogonale, en argent, laiton et verre, faite à Brunswick au début du XVIIe siècle. Ce sont, malgré leur apparente modestie, des objets très caractéristiques du goût prononcé de la famille Rothschild – un goût partagé d'ailleurs par maints collectionneurs contemporains ! – pour l'orfèvrerie et les objets de curiosité germaniques de la Renaissance et de la période baroque.

Suivent cinq châtelaines en or, parmi lesquelles se distinguent trois spécimens remarquables de la fin du règne de Louis XV et du règne de Louis XVI. L'une, en or de plusieurs couleurs, enrichie d'appliques florales serties de petites roses de diamant et portant une montre signée de l'horloger Jean-Baptiste Lenoir, est un excellent exemple de la production de luxe parisienne des années 1762-1768. La deuxième, d'un modèle purement néoclassique, présente un décor – peu fréquent – de cinq miniatures allégoriques cernées de rangs de demi-perles, avec une montre dont le mouvement est signé Cronier jeune à Paris (vers 1790). La troisième châtelaine est d'un modèle beaucoup plus rare, associant le talent de l'orfèvre-lapidaire Christian Neuber de Dresde à celui d'un horloger parisien renommé, Ferdinand Berthoud (vers 1765) (fig. 2). Neuber est réputé pour ses étonnantes boîtes en or à mosaïques de pierres dures, dont la baronne Salomon possédait un bon spécimen : une boîte ronde, à cartouches floraux sur fond de mosaïque en agate de Saxe (OA 7647) (fig. 5, p. 138). Neuber semble, en revanche, n'avoir réalisé que fort peu de ces menus objets de galanterie, féminins ou masculins, si prisés à l'époque : étuis, carnets de bal, montres, boutons, pommeaux de canne ou gardes d'épée [2]… Sur le boîtier et les chaînettes à breloques de la châtelaine léguée par la baronne Salomon, le bijoutier-lapidaire de Dresde a joué habilement des nuances de l'agate veinée, du jaspe et de la cornaline. Deux étuis à tablettes du même legs constituent aussi de rares exemples de cette fabrication raffinée : l'un, à bandes florales, porte l'inscription « souvenir » en petites roses de diamants (OA 7707), l'autre offre la particularité d'un décor en nacre et burgau à motifs d'éventails (OA 7649) [3].

Les collections de la baronne Salomon incluaient par ailleurs de beaux objets d'écaille piquée d'or, souvent enrichis de nacre. Ce mode de décor, qui permet de reproduire les gravures d'ornement les plus fines et les plus pittoresques, est attesté à la fin du XVIIe siècle dans différents centres européens, notamment en France et en Angleterre. Il a été particulièrement en vogue dans la première moitié du XVIIIe siècle, en pleine période rocaille, et a perduré, au moins pour de menus objets, jusqu'à l'orée du XIXe siècle. Selon l'effet recherché, l'artisan pouvait combiner plusieurs procédés de décor à l'or : piqué-point ou clouté par perçage vertical, coulé par insertion horizontale, posé ou incrusté par pression à chaud. La nacre découpée et gravée servait à rehausser, selon le motif figuré, l'éclat des objets les plus élaborés.

En l'absence de marques de fabricants, la plus grande partie de cette production reste difficile à localiser entre l'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre et la France. Quelques objets de ce type qui nous sont parvenus font heureusement figure d'exception; ils portent la signature d'artisans napolitains – Giuseppe et Gennaro Sarao, Nicola de Turris, Nicola Storace, Tomaso Tagliaferro – spécialisés dans cette fabrication minutieuse.

Les objets du legs de la baronne Salomon témoignent de la variété des décors : chinoiseries (plateau chantourné, R 25), grotesques (grand plateau à contours, R 26), scènes bibliques ou scènes de genre… Trois objets retiennent davantage l'attention. Deux d'entre eux ont un riche décor relevé de nacre gravée : une boîte imitant une serviette dont le dessus sert de couvercle, de forme ondulée (R 27), ornée principalement de scènes de l'Ancien Testament – provient-elle d'un nécessaire destiné à un ecclésiastique ? –, et un cabinet miniature (R 21) (fig. 1) incorporant un décor composite de figurines de villageois, de scènes de jeux [4], d'angelots et d'animaux, et reposant sur quatre pieds à griffes de lion (un ouvrage allemand ?). Le troisième objet, en écaille piquée d'or et laiton doré – modèle rare, semble-t-il, de petit chandelier à rouelle [5] –, est d'autant plus remarquable qu'il fait partie des quelques exemples dûment signés « Tomaso Tagliaferro fecit » (E. Cl. 20691).

Les Rothschild semblent avoir beaucoup apprécié ces objets raffinés, qui se rencontraient anciennement dans les collections royales ou princières, ou dans des collections d'amateurs. Ferdinand de Rothschild avait réuni à Waddesdon Manor un ensemble de



Fig. 1 : Cabinet miniature, Italie (Naples ?), milieu du XVIII[e] siècle, écaille piquée d'or et incrustée de nacre, Paris, FNAGP, dépôt au musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. R 21.

pièces comparables – trois plateaux, deux encriers, des gobelets couverts ou tasses sur leur support –, que Geoffrey de Bellaigue attribue tour à tour à l'Italie, à la France ou à l'Allemagne[6]. L'un des encriers est signé d'un des artisans napolitains connus pour ce genre d'ouvrages : « Turris F. Neap ». Un autre encrier, qui a appartenu à Lord Rothschild, porte la signature « Nicolaus Storace fecit Neapoli »[7]. Le rouet miniature en bronze doré conservé à Waddesdon Manor paraît en revanche un travail français plus tardif, vers 1760-1765.

La baronne Salomon possédait encore plusieurs tabatières en écaille piquée, relevant d'une production moins recherchée que les boîtes en or mais témoignant de l'engouement suscité par ces objets familiers : le plus bel exemple, qui semble bien lui aussi de fabrication napolitaine, est de forme ondulée, orné de cartouches sinueux et de tiges feuillagées (OA 7714)[8]. Sur d'autres boîtes, le décor est plus pittoresque : le couvercle d'une boîte à contours, garnie d'incrustations de nacre, montre ainsi une scène portuaire (R 54) ; une autre, également à contours, figure cinq manœuvres près de ruines au bord de l'eau (OA 7687). L'ensemble compte enfin une rare boîte en forme d'œuf, ornée d'un mascaron et de silhouettes en nacre (R 50)[9].



Fig. 2 : Ferdinand Berthoud, horloger, Johan Christian Neuber, orfèvre-lapidaire, montre assortie d'une châtelaine, Paris et Dresde, vers 1760-1770, pierres dures et diamants, or, laiton, émail, Paris, FNAGP, dépôt au musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. R 340.

1. C. Cardinal, *Les Montres et Horloges de table du musée du Louvre*, Paris, 2000, t. II, n° 23 p. 58-59, n° 137 p. 149, n[os] 177, 180, 181, 183 et 184 p. 185-193. S'y ajoute un petit flacon en or émaillé muni d'une montre, Londres ou Genève, vers 1800, R 359, n° 206 p. 210.
2. A. Kugel (dir.), *Le Luxe, le Goût, la Science... Neuber, orfèvre minéralogiste à la cour de Saxe*, Paris, 2012, p. 372-373.
3. S. Grandjean, *Les Tabatières du musée du Louvre*, Paris, 1981, n° 425 p. 283, n[os] 432 et 433 p. 286-287.
4. Ces personnages isolés ou « saynètes » populaires sont sans doute tirés de gravures d'après David II Teniers (1610-1690), dont les œuvres étaient très appréciées au XVIII[e] siècle.
5. Cet objet semble correspondre à ce que l'on appelle en Angleterre un « *wax jack* », une espèce de petit chandelier avec une roue (voir H. Newman, *An Illustrated Dictionary of Silverware*, Londres, 2000, p. 352, ill. ; renseignement aimablement communiqué par Jo Rombouts, membre de l'Académie de l'orfèvrerie en Belgique).
6. G. de Bellaigue, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Furniture, Clocks and Gilt Bronzes*, Fribourg, 1974, t. II, n[os] 231 à 240 p. 827-844.
7. Vente Londres, Christie's, 12 mai 1970, n° 40.
8. À propos d'une boîte similaire du legs Adolphe Thiers, voir la notice de Michèle Bimbenet-Privat dans J. Durand, M. Bimbenet-Privat et F. Dassas (dir.), *Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre de Louis XIV à Marie-Antoinette*, Paris, 2014, n° 144, p. 363.
9. Grandjean, 1981, OA 7687, OA 7658, R 355, OA 7714, R 27, R 50, R 54, OA 7643, R 362, n[os] 644, 645, 646, 649, 651, 652, 653, 655 et 657 p. 393-399.

MEUBLES ET TAPISSERIES DU XVIIIe SIÈCLE

1922

Anne Forray-Carlier

LA CONSTITUTION DES COLLECTIONS DE L'HÔTEL DE LA RUE BERRYER

À l'exception des meubles légués au musée du Louvre, dont une petite table de Carlin, les pièces du XVIIIe siècle qui meublaient l'hôtel de la rue Berryer sont très secondaires et leur provenance reste inconnue. Furent-elles achetées du vivant du baron Salomon de Rothschild, de concert avec son épouse, ou bien s'agit-il d'achats faits par la baronne après 1864 ?

Deux articles, le premier par Victor Champier pour la *Revue des Arts décoratifs* de 1891-1892 et le second par Carle Dreyfus dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1924, permettent de découvrir l'hôtel et ses collections avant leur dispersion. Les termes choisis par les auteurs ne laissent pas indifférent : « beaux meubles des XVIIe et XVIIIe siècles », « délicieuses consoles Louis XVI », « chefs-d'œuvre de Boulle » chez Champier, « un beau mobilier de salon », « quelques charmants meubles d'ébénisterie du XVIIIe siècle » chez Dreyfus. Si Champier, qui écrivit du vivant de la baronne, se devait d'être élogieux envers celle qui lui avait généreusement ouvert les portes de sa demeure, Carle Dreyfus, conservateur du département des Objets d'art du musée du Louvre, aurait pu être plus critique sur l'ensemble du mobilier.

Champier souligne que le jeune baron – il avait vingt-sept ans lorsqu'il épousa sa petite-cousine – prodigua des fonds pour l'acquisition de toutes sortes d'objets. Il laisse sous-entendre que tout ce que contenait l'hôtel de la rue Berryer fut amassé en un temps très court, à une époque où il était, pour reprendre ses mots mêmes, « encore facile de se procurer des bibelots, mais où il fallait apporter dans leur recherche une volonté très arrêtée, une érudition réelle ». C'est sur ces termes qu'il convient de s'arrêter : en effet, on sait très bien aujourd'hui que le noyau initial des collections est l'abondant ensemble constitué par les œuvres, incontestablement de grande qualité, réunies par Mayer Carl, le père de la baronne.

Les autres ensembles, comme les jades ou les cloisonnés chinois, les porcelaines de Sèvres, s'ils comptent quelques très belles pièces, comportent aussi des pièces très secondaires voire de qualité médiocre, qui semblent indiquer que le baron ne fut pas toujours bien conseillé. Le fut-il, d'ailleurs, ou agissait-il seul ? Nous n'avons malheureusement que fort peu de prise sur le personnage et sur la baronne, qui, même après le décès de son mari, demeure très discrète. Il semblerait normal qu'elle ait continué d'acquérir des œuvres, surtout des pièces d'ameublement, afin de compléter le cadre qu'elle leur destinait. Or la lecture de l'inventaire après décès du baron, dressé après le 14 mai 1864, dans l'appartement qu'il occupait alors avec son épouse dans l'hôtel du 25, rue du Faubourg-Saint-Honoré, révèle la présence de nombreux meubles et objets que l'on retrouve dans l'inventaire après décès de la baronne, en 1922 [1]. Il faut donc en conclure que le baron est à l'origine de la plupart des acquisitions dans ce domaine. Par chance, quelques papiers mentionnant les achats du baron Salomon sont conservés aux Archives Rothschild de Londres [2] et confirment cette fièvre d'achats dans les domaines les plus variés. Le nom de certains marchands, comme Monbro, Beurdeley, Pillet ou Van Cuyck, revient à plusieurs reprises : tous vendaient aussi bien des pièces anciennes que des objets de style… sans chercher forcément à faciliter la distinction entre les uns et les autres !

LE LEGS DE LA BARONNE SALOMON AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Par codicille du 5 août 1907, la baronne Salomon déclarait faire un legs à l'Union centrale des arts décoratifs : « […] mon meuble en tapisserie qui est dans le salon blanc ayant appartenu à Madame Dubarry et portant les initiales LD entrelacées [*sic*] je donne et lègue également au Musée des Arts décoratifs la grande et belle tapisserie des Gobelins venant de mon cher Père pendue dans le grand escalier menant au premier étage de mon hôtel » (fig. 1).

Le 30 juin 1922 était signée devant Me Nottin la délivrance du legs par la baronne van Zuylen, sa fille, et par Me Cottin, son exécuteur testamentaire [3]. Les mois qui suivent le décès de la baronne furent l'occasion de plusieurs échanges de lettres entre les différents bénéficiaires des legs et l'exécuteur testamentaire [4].

Leur lecture révèle le contexte particulièrement complexe dans lequel se régla la succession de la baronne, qui parallèlement à ses libéralités avait exprimé le désir que son hôtel devînt une « maison d'art », pour reprendre ses propres termes, origine de la Fondation Salomon de Rothschild [5]. Pour les Arts décoratifs, alors qu'il n'était question que d'un legs comportant deux ensembles, les lettres de François Carnot, président de l'Union centrale des arts décoratifs, font apparaître dès les derniers mois de 1922 des



OBJETS D'ART D'EXTRÊME-ORIENT
1922

Béatrice Quette

Le legs d'Adèle de Rothschild, reçu par l'État en 1922, se compose d'objets acquis par son époux, le baron Salomon de Rothschild, d'objets hérités par Adèle et sans doute d'objets acquis par elle pendant les cinquante-huit années qui séparent son décès de celui de son époux.

Parmi les quelque cinq mille pièces que compte ce legs, notre intérêt se portera sur les objets d'art d'Extrême-Orient, qui proviennent essentiellement de Chine : porcelaines et jades forment les ensembles les plus importants ; viennent ensuite des émaux cloisonnés et quelques émaux peints, puis des bronzes, quelques laques et objets divers. L'art nippon est illustré par un petit groupe de céramiques, des laques et deux sabres.

Aujourd'hui, ces objets sont répartis entre la Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques (FNAGP), le musée du Louvre, le musée des Arts asiatiques-Guimet, le musée des Arts décoratifs , le musée de Cluny, le Musée national de la Renaissance à Écouen et enfin le musée national de Céramique à Sèvres. En 1922, aucun objet chinois ni japonais n'est destiné *a priori* au musée des Arts décoratifs [1], mais deux arrêtés du 10 juillet et du 29 août 1923 marquent deux dépôts de la fondation à ce musée. Il semble que ces arrêtés aient été rédigés après plusieurs échanges entre le légataire testamentaire et l'Union centrale des arts décoratifs (Ucad), qui remarque l'importance de la collection d'émaux dès janvier 1923. En février 1923, David David-Weill donne sa collection d'émaux cloisonnés chinois – près de cent cinquante pièces – à l'Ucad, dont il fait partie du conseil d'administration [2] ainsi que de celui du Louvre : sans doute est-ce sous son influence et sur ses conseils que François Carnot, président de l'Ucad, demande qu'une partie des émaux cloisonnés – près de trente objets – de la collection de la baronne Salomon vienne compléter le legs. Les pièces sélectionnées dans la collection Rothschild n'ont pas d'équivalent parmi celles qui ont été données par David David-Weill, et celles qui restent à la Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques auraient été redondantes ou sont de qualité inférieure. Quant aux porcelaines chinoises et japonaises choisies, elles sont sans doute venues combler les lacunes des collections de Paul Gasnault (1890) et de Louise Grandjean (legs 1910).

Cet ensemble d'objets extrême-orientaux est-il le reflet du goût de Salomon ou de celui d'Adèle, qui le lègue ? Alors que Salomon semble avoir démarré ses achats quelques années avant son mariage, nous nous interrogerons sur le rôle qu'Adèle, veuve à vingt et un ans, a pu jouer dans le développement et les orientations de cette partie de la collection après 1864.

LES ACHATS RÉALISÉS JUSQU'EN 1864

Une partie des livres de comptes et des factures d'objets acquis entre le 19 février 1862 et le 25 avril 1864 par le baron Salomon [3] ainsi qu'un catalogue annoté [4] nous sont parvenus grâce à une vente à l'hôtel Drouot, le vendredi 18 et le samedi 19 mars 1864. Ces documents témoignent du rythme auquel il acquiert ces objets, précisent le nom des marchands chez qui il se fournit et des intermédiaires qui travaillent pour lui et, enfin, renseignent sur les sommes consacrées à cette passion. Au regard de l'inventaire rédigé après le décès de Salomon, survenu le 14 mai 1864, on constate qu'un certain nombre de factures sont manquantes, notamment, semble-t-il, celles des achats effectués en vente publique. Les premières factures conservées datent de 1862, mais certaines pièces de jade sont citées en référence en 1860. L'inventaire après décès de Salomon [5] décrit chaque pièce du rez-de-chaussée de l'hôtel du 25, rue du Faubourg-Saint-Honoré, où Salomon et son épouse sont locataires.

En 1862, l'année du mariage de Salomon, James de Rothschild achète pour le compte de son fils, rue de Messine, un terrain sur lequel il fait construire un important hôtel qui devait offrir au jeune couple le cadre d'une vie sociale fastueuse, à l'image de ses goûts et digne de celle d'un Rothschild [6]. On peut supposer que les très nombreux objets achetés de 1862 à 1864 étaient destinés à constituer le décor de la future demeure.

Les factures, les registres d'achats et l'inventaire après décès constituent des éléments cruciaux pour comprendre les choix, les goûts et la fréquence des achats réalisés pendant cette courte période. En revanche, il est impossible de savoir si les choix sont faits par Salomon, par Adèle ou par les deux époux. Salomon s'intéresse aux jades dès 1860, puisque Albert Jacquemart évoque un bol de sa collection dans l'un de ses articles pour la *Gazette des Beaux-Arts* [7]. Quelle est l'influence d'Adèle sur les achats réalisés pendant ces deux années ? Elle acquiert des porcelaines et des laques japonais après 1864, ce qui pourrait laisser penser qu'elle a pu prendre part aux achats faits avant cette date.

Les descriptions sont parfois très laconiques – « 1 vase en jade » ou encore « 1 grand cornet en émail cloisonné de Chine » –, ce qui rend difficile l'identification des pièces. De plus, elles comportent parfois des erreurs de provenance entre la Chine et le Japon. Certaines pièces uniques ou suffisamment caractéristiques sont repérables d'une facture ou d'un catalogue de vente à un inventaire, et d'un inventaire à l'autre. Celui du baron mentionne ainsi « 81 assiettes et compotiers, 62 tasses et leurs soucoupes, 11 théières, 7 tasses, 1 grand bol et 1 plateau, le tout en porcelaine de Chine », ce qui correspond à une partie du lot conservé au musée du Louvre et très probablement à quelques pièces actuellement au musée des Arts décoratifs. Mais sont-elles les mêmes ou des échanges, ou bien de nouveaux achats ont-ils été réalisés par Adèle pour enrichir ou diversifier la collection ?

MARCHANDS ET FOURNISSEURS

Les œuvres d'art extrême-oriental sont achetées par Salomon à Paris et à Londres. À Paris, ce sont les marchands J. Andrieux, S. Barrel, A. Beurdeley, E. Juste aîné, E. Lowengard, Malinet, Monbro, F. de Nolivos et Rouzé qui fournissent l'essentiel des objets. Chez Malinet, il achète près de la moitié des objets chinois et japonais, tous matériaux confondus : porcelaine, jade, bronze, émaux cloisonnés, laque. Les œuvres en jade, en agate ou en cristal de roche viennent de chez Rouzé. Il procède aussi à des achats par le biais d'intermédiaires, le baron de Monville et surtout un certain Van Cuyck, qui se fournit en France, à Londres et à Bruxelles.



Fig. 1 : Coiffe de femme chinoise, dynastie Qing (1644-1912), XIXe siècle, plumes de martin-pêcheur, pierres fines, verre, vannerie, carton, papier, fils métalliques, fibres textiles, Paris, FNAGP, dépôt au musée des Arts décoratifs, inv. Rothschild 22.

MANUSCRITS
1922

François Avril

Fille aînée du baron Carl Mayer de Rothschild, de Francfort, Adèle de Rothschild (1843-1922) avait épousé en 1862 son cousin Salomon de Rothschild, fils du baron James de Rothschild, fondateur de la branche parisienne des Rothschild. Ce mariage fut de courte durée, le baron Salomon mourant prématurément en 1864, à l'âge de vingt-neuf ans[1]. De cette brève union naquit, en 1863, Hélène de Rothschild, qui épousa en 1887 le baron Étienne Van Zuylen de Nyevelt. Adèle disparaissait à son tour en 1922, léguant l'ensemble de ses collections et son hôtel de la rue Berryer à l'État français. Parmi les collections multiformes de la baronne figuraient un certain nombre de livres, éditions précieuses, recueils d'estampes, albums de photographies et manuscrits, provenant de la bibliothèque qu'avait constituée, sur une période d'à peine dix ans, son défunt époux. Cet ensemble, très représentatif de la bibliophilie parisienne sous le Second Empire, parvint à la Bibliothèque nationale l'année même du décès de la donatrice[2]. Suivant le principe de la répartition des documents en fonction de leur catégorie bibliographique, ces ouvrages furent dispersés entre les trois départements de la Bibliothèque nationale concernés.

LES LIVRES IMPRIMÉS

Les livres imprimés furent versés au département des Imprimés et se trouvent actuellement « dilués » dans les différentes séries de cotes thématiques de ce département. Aucun ex-libris ne les distinguant, il faut recourir, pour les identifier, aux deux inventaires des livres de Salomon conservés à la Réserve des Imprimés et aux Manuscrits[3]. Ce travail d'identification vient d'être mené à bien par Geneviève Guilleminot-Chrétien. Celle-ci a pu établir à cette occasion que les livres imprimés du baron Salomon entrés au département des Imprimés ne représentaient qu'une partie de l'ensemble de ceux qu'avait réunis ce dernier, une partie non négligeable de sa bibliothèque (soit sept cent cinquante-deux numéros) ayant fait l'objet, peu après sa mort, d'une vente aux enchères qui eut lieu du 11 au 14 janvier 1865[4].

LES MANUSCRITS

Les quelques manuscrits retrouvés dans le legs de la baronne Salomon parvinrent tout naturellement au département des Manuscrits. Il s'agissait de trois manuscrits du Moyen Âge et de la Renaissance.

Le premier est un livret de vingt feuillets remontant au XVe siècle. Il est intitulé, au dos de la reliure, *Preces piae*[5] (fig. 1, 3 et 4), bien qu'il ne contienne que des extraits du missel. Mais sa décoration peinte, son écriture et son format le rapprochent en effet des livres d'heures de l'époque[6]. D'une exécution très soignée, il est doté de quatre miniatures dont trois sont attribuables à un attachant enlumineur poitevin du troisième quart du XVe siècle, artiste désigné sous le nom de Maître des Heures d'Adélaïde de Savoie (ou du ms. Poitiers 30)[7], un artiste qui semble avoir été apprécié par la famille Rothschild, car on trouve un autre échantillon de son art parmi les manuscrits que Thérèse, baronne James Édouard de Rothschild, hérita de son père, Mayer Carl, en 1886[8].

Le deuxième manuscrit est une luxueuse copie florentine du *De bello Judaico* de Flavius Josèphe. Outre l'intérêt du texte, l'aspect extérieur somptueux du volume et son illustre destination étaient bien faits pour plaire à un bibliophile tel que Salomon de Rothschild : impeccablement transcrit, dans une élégante écriture humanistique, par un scribe anonyme qui signait ses œuvres de la devise *Omnium rerum vicissitudo est*, il s'ouvre sur une splendide page due à l'enlumineur Attavante[9] (fig. 5). Les armoiries du commanditaire, le cardinal Jean de Médicis, futur pape Léon X, sont répétées à l'envi dans le manuscrit et sur son élégante reliure de cuir rouge qui nous est parvenue dans un état de conservation parfait[10].

Un troisième manuscrit, la *Chronik der Truchsessen von Waldburg* de Matthaeus von Pappenheim, fut versé dans le fonds allemand (All. 367, n° 5320 du registre des dons). De provenance non identifiée, il est reconnaissable dans le catalogue des livres de Salomon (BnF NAF 11699), où il est décrit, page 81, à la section « Beaux-Arts ("Gravures, recueils de portraits") » de la façon suivante : « Truchsessen-Buch, portraits des membres de la famille de Truchsess, s. l., 1530, in-fol., peau de vél; portraits par Hans Burgmair, mar. citron, relié à la Grollier [*sic*] (802) ». Il reparaît dans l'inventaire de 1865, conservé à la Réserve, avec la description suivante : « n° 297. Truchsessen-Buch. 1530, 82 pl. in fol. gravées sur bois et impr. sur peau vélin, avec biographies manuscrites. Rel. mar. citron, avec étui. Magnifique rel. à la Groslier [*sic*] par Trautz-Bauzonnet ». Le texte, une sorte de généalogie, qui va du mythique fondateur de la lignée des Truchsess, Gebhart, jusqu'à Georges III, mort en 1531, est transcrit en une grosse


Gaudeamus omnes in
domino diem festum
celebrantes sub honore

LIVRES ET ESTAMPES
1922

Geneviève Guilleminot-Chrétien

À la mort de la baronne Salomon de Rothschild, en 1922, près d'un millier de volumes imprimés et d'estampes ainsi que trois manuscrits furent remis à la Bibliothèque nationale en vertu du testament de la baronne, selon lequel cette institution pouvait choisir les ouvrages qui l'intéressaient. Elle semble en fait avoir pris, sans tri préalable, le contenu des deux meubles-bibliothèques du salon de l'hôtel Rothschild de la rue Berryer. Le premier abritait les livres de collection proprement dits, mêlés à des ouvrages récents; dans le second étaient rangés essentiellement des ouvrages de documentation sur les arts en général et surtout sur les arts décoratifs, auxquels étaient joints quelques livres rares. Les albums de gravures étaient sans doute classés au milieu des livres. À la différence des collections de James Édouard de Rothschild, ce don fut dispersé, sans même établir un inventaire commun, entre les différents départements de la Bibliothèque : les dessins, gravures et photographies au Cabinet des estampes, les manuscrits au département des Manuscrits, les livres rares à la Réserve et les autres dans le fonds général des collections imprimées. Son souvenir ne fut même pas consacré à la Réserve des livres imprimés en gardant les ouvrages rassemblés, comme cela avait été le cas pour la collection de Maurice Audéoud entrée en 1909, dont les six cent cinquante volumes « de luxe » firent l'objet d'un catalogue imprimé spécifique et se virent attribuer une cote propre au nom du donateur. De même l'intégrité de la collection de Mme George Dwight Bliss consacrée à Marie Stuart, reçue en 1927, a-t-elle été respectée, au moins pour les livres imprimés. Aux yeux des conservateurs de l'époque, le parti d'éclater cette collection se justifiait sans doute par sa disparité à la fois chronologique et thématique, puisqu'elle regroupe tant des incunables illustrés que des dictionnaires et manuels variés du XIXe siècle.

Une liste du legs Rothschild, avec attribution d'un numéro de don unique, fut établie pour les livres imprimés, mais elle ne porte pas l'affectation des volumes [1]. Si tous les livres de collection, au sens de livres anciens ou de livres rares, ont pu être identifiés, il n'en est pas de même des ouvrages du XIXe siècle, dont certains semblent avoir été réattribués à d'autres institutions à titre de documentation. Les gravures ont été très sommairement inscrites sur le registre d'entrées du département des Estampes [2]. Outre ces volumes, la Bibliothèque reçut heureusement deux documents manuscrits, le catalogue de la bibliothèque de Salomon de Rothschild en 1857 [3] et le *Catalogue des livres de la Bibliothèque de Madame la Baronne Salomon de Rothschild* de 1865; ce dernier est en fait une prisée, établie à la suite du décès de Salomon, qui se monte à 135 921 francs pour 788 articles, livres, manuscrits et gravures confondus [4]. La confrontation de ces deux catalogues avec l'inventaire de 1922 permet d'affirmer avec certitude que les œuvres reçues par la Bibliothèque nationale avaient quasiment toutes été rassemblées par Salomon de Rothschild. Elles ne représentent cependant pas la totalité de sa bibliothèque, dont une partie a été mise en vente en janvier 1865 [5].

La bibliothèque personnelle de la baronne de Rothschild, dont certains volumes circulent actuellement sur le marché du livre, n'a pas été retenue par la Bibliothèque nationale en 1922; elle n'a donc pas à être envisagée dans le cadre de cette étude. Seuls quelques dizaines de livres rangés dans le salon et arrivés à la Bibliothèque nationale laissent deviner ce qu'elle était. On y trouve des exemplaires uniques imprimés pour elle, tel *L'Orient, journal d'un peintre*, de Georges Rodier, en 1889. *Le Voyage dans un grenier* de Charles Cousin, en 1878, comporte un feuillet de dédicace imprimé « À madame la baronne de Rothschild », avec les armes de la famille. Le caricaturiste Jean-Louis Forain lui offre le 1er janvier 1893 un exemplaire sur japon, tiré pour elle, d'un album de ses planches; relié en maroquin rouge au chiffre SR par Émile Rousselle, il reste aux côtés de ses livres malgré le caractère antisémite de certaines images. En 1905, elle reçoit en « hommage bien sympathique » un exemplaire sur grand papier d'*Elles !*, un recueil de contes sur la femme en Grèce, de C. de Contreras. Quelques ouvrages enfin honorent le souvenir de la famille Rothschild, en premier lieu une luxueuse plaquette en reliure de deuil, en chagrin noir aux armes des Rothschild, *À la mémoire du Baron James Mayer de Rothschild*, publiée à la suite de son décès en 1868. L'activité de James Édouard de Rothschild est représentée par le catalogue de sa bibliothèque établi par Picot et par un ouvrage posthume, *Les Continuateurs de Loret*, avec un envoi autographe à Adèle de la veuve de James, Thérèse, sa propre sœur. Adèle possède aussi *La Rampe*, une pièce de théâtre d'Henri, le fils de James Édouard, et les divers catalogues imprimés de la bibliothèque et de la collection de son propre père, Mayer Carl, dont elle a gardé également les photographies des objets d'art et de curiosité, prises vers 1880 [6]. Les autres ouvrages venus de la baronne portent sur les arts décoratifs, la céramique et la porcelaine essentiellement.



ALBUMS DE PHOTOGRAPHIES

Sylvie Aubenas

Une partie du legs consenti à la Bibliothèque nationale par la baronne Adèle de Rothschild en 1922 fut attribuée au département des Estampes et de la Photographie : il s'agit de cent vingt-sept gravures, ouvrages illustrés, albums et photographies. Cet ensemble est sommairement décrit le 6 août 1922 dans le registre des dons du département sous le numéro 2092. La photographie apparaît sur la liste de manière particulièrement laconique, aucun nom d'auteur n'étant mentionné :

« […] nº 46 : Photographies d'œuvres d'art italien […]
nº 69 : Photographies […]
nº 107 : Vues de Venise. Photos […]
nº 112 : Album de photographies d'Italie […]
nº 113 : Deux volumes de photographies […]
nº 114 : Un album de photographies […]
nº 125 : Photogravures, collection Rothschild […] »

Comment retrouver ces photographies à partir de cette liste initiale ? La tâche a été ardue pour quelques-unes et s'est révélée impossible pour d'autres.

L'usage, dans ce registre de dons, est en effet de ne jamais préciser les cotes attribuées aux nouvelles entrées. L'inventaire par cotes du département, dit inventaire méthodique, complété parallèlement, ne mentionne pas quant à lui la provenance des volumes cotés. Il est donc difficile de faire le lien entre les dons, lorsqu'ils sont décrits trop succinctement, et les œuvres conservées. Chaque volume ou pièce volante porte heureusement le numéro de don (ou d'acquisition, ou bien de dépôt légal, le cas échéant), ce qui permet d'en identifier la provenance lorsqu'on l'a entre les mains.

On pourrait penser que cette référence minimale à la provenance a vocation à être reprise dans la notice de chaque album lors de son catalogage, et qu'une recherche par donateurs dans le catalogue en ligne serait ainsi facilitée. Hélas, dans le catalogue des albums et œuvres d'artistes du département, cette donnée n'a pas toujours été transcrite. Pour retrouver les volumes donnés en 1922, il a donc fallu procéder par déduction, dans les limites du possible.

Cinq ensembles ou albums que nous allons commenter ici ont pu être identifiés par leur contenu, sur les sept décrits par le registre. Les manquants ont fait l'objet d'une recherche dans le catalogue manuscrit de la bibliothèque de Salomon de Rothschild, lui aussi donné en 1922 à la Bibliothèque nationale [1] ; malheureusement, il ne mentionne que deux albums de photographies, et ceux-ci font partie des cinq déjà repérés par ailleurs.

Deux de ces cinq albums proviennent du père d'Adèle de Rothschild, Mayer Carl von Rothschild (1820-1886), et les trois autres de son mari, Salomon de Rothschild, disparu prématurément en 1864.

Le moins ancien et le plus attendu, correspondant au numéro 125 du don, « Photogravures… », est un grand recueil constitué par le département [2] au moment du don. Il contient les reproductions photographiques en photoglyptie de quarante-trois tableaux de la collection du père d'Adèle de Rothschild. Ces reproductions ont sans doute été réalisées dans les années 1880.

L'autre album de Mayer Carl von Rothschild [3] date des années 1860-1870 et pourrait correspondre au numéro 113 ou 114 du don : sous une reliure de cuir rouge sans ornement, il contient dix-sept tirages albuminés reproduisant des œuvres d'art (hanaps d'apparat, plats d'orfèvrerie, statues, etc.). La pièce de titre au dos du volume porte l'inscription « Collection de Mr Charles de Rothschild. Photographies ». Ces photographies ne sont pas signées. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, la reproduction photographique des grandes collections d'art est relativement courante, qu'elle soit à l'initiative des institutions ou de collectionneurs privés. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'un membre de la famille Rothschild ait songé à faire photographier ses collections et que cet album se retrouve dans le legs de sa fille. Ce qui est moins attendu, c'est la simplicité de la présentation, quand on sait que des collectionneurs bien plus modestes ont fait réaliser des albums photographiques fastueux des œuvres leur appartenant.

Les trois autres albums, provenant de la bibliothèque de Salomon, sont plus anciens.

Le premier, décrit peut-être sous le numéro 113 ou 114, est un volume relié dont le dos porte le titre générique « Album de photographies ». Il contient soixante et une photographies sur papier albuminé réalisées en 1853 par le photographe anglais Charles Thurston Thompson (1816-1868) [4] (fig 1). Cet album est l'un des deux qui sont décrits dans le catalogue manuscrit de la bibliothèque de Salomon de Rothschild, avec cette mention : « Album de photographies exécutées par Thurston Thompson. In-fol. obl., demi-reliure maroquin br. (297) ». Thurston Thompson [5] fut le premier photographe employé par le Victoria and Albert Museum, à partir de 1856, pour reproduire les collections du musée. Il reçut alors le beau titre de « Superintendent of Photography ». Cependant, il photographiait déjà à la demande pour le musée avant cette date. Cet album, conservé également, avec des variantes dans les


92

MONNAIES

1922

Mathilde Avisseau-Broustet, Dominique Hollard et Julien Olivier

Comparée aux donations du début du XXe siècle [1], la collection de la baronne Salomon de Rothschild (1843-1922) paraît considérable. Fille de Mayer Carl von Rothschild (1820-1886), Adèle de Rothschild épousa en 1862 un cousin de son père, membre de la branche de Paris, Salomon de Rothschild (1835-1864). Peu après la mort de la baronne, en 1922, une collection de 3 092 monnaies d'argent et de bronze « romaines, byzantines, grecques, arabes, turques et persanes, des monnaies et médailles des papes et de Venise, des monnaies de la Révolution française, des médailles historiques de souverains et grands hommes » entra au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France. L'ensemble, inscrit au registre des dons sous le numéro Y.4864, intégra la collection le 20 juillet 1922 avec deux commodes-médailliers de style Louis XVI.

LES COMMODES-MÉDAILLIERS

Les deux commodes (fig. 1) à deux vantaux ornés d'un bas-relief en bronze doré, colonnes d'angle, pieds en toupie et dessus de marbre noir, sont les copies du XIXe siècle d'un meuble d'appui réalisé par l'ébéniste Adam Weisweiler, livré en 1788 pour le Cabinet de garde-robe de Louis XVI à Versailles par le marchand-mercier Dominique Daguerre [2]. Vendu avec le mobilier royal le 29 décembre 1793, il passa dans la deuxième moitié du XIXe siècle dans les collections des Rothschild à Mentmore Towers, propriété de Mayer Amschel de Rothschild (1818-1874), beau-frère de la sœur de la baronne Salomon.
Les copies du Cabinet des médailles sont très soignées, jusque dans la reprise des mêmes bois (acajou et loupe de thuya) et des mêmes baguettes d'encadrement. Mais le marbre griotte a été remplacé par un marbre noir à veines jaunes, plus sobre, et les bronzes d'applique des portes présentent des sujets différents tout en restant dans la même veine d'inspiration à l'antique. Sur le meuble de Weisweiler, les sujets, la Confidence et l'Amour comédien, reprennent des créations de Louis-Simon Boizot pour la manufacture de Sèvres à la fin du XVIIIe siècle, tandis que, sur leurs copies XIXe, l'érection d'un terme de Pan s'inspire d'un bas-relief en terre cuite de Clodion, présenté au Salon de 1773 et repris et diffusé en biscuit par la manufacture de Sèvres [3]; les deux autres sujets, l'érection d'une statue de l'Amour (présente sur les deux commodes) et l'Amour endormi surpris par trois nymphes, suivent le même style gracieux.
Les deux commodes ont été transformées en médailliers. L'aménagement intérieur est de deux types. Le premier médaillier comporte deux rangées de trente-huit tiroirs à bouton central, aux alvéoles soigneusement découpées au diamètre des pièces, provenant visiblement d'un médaillier plus ancien. Les boutons ont été limés et les tiroirs sont trop petits par rapport à la largeur du meuble, ce qui a nécessité l'adjonction d'une très large traverse centrale. Les dix-huit premiers tiroirs du deuxième médaillier sont du même modèle. Cette série, plus ancienne, correspond aux monnaies grecques, romaines et byzantines. Une suite différente de tiroirs, à deux boutons de cuivre, accueille le reste des collections, notamment les monnaies et médailles des papes, avec des alvéoles moins soignées mais toujours adaptées à leur diamètre exact. La série des papes s'étend du XIIe siècle à Grégoire XVI (1831-1846) de façon exhaustive et systématique, ce qui laisse penser que la collection a été réunie jusqu'au milieu du XIXe siècle. L'aménagement des deux commodes en médailliers a pu se faire plus tardivement puisque aucune des deux séries de tiroirs n'est véritablement adaptée aux dimensions de leur contenant.
La collection n'est entrée que partiellement au Cabinet des médailles, la notice du registre indique 3 092 numéros alors que les médailliers étaient prévus pour accueillir 5 475 numéros; 2 383 monnaies et médailles ont donc été dispersées ou gardées par les Rothschild.

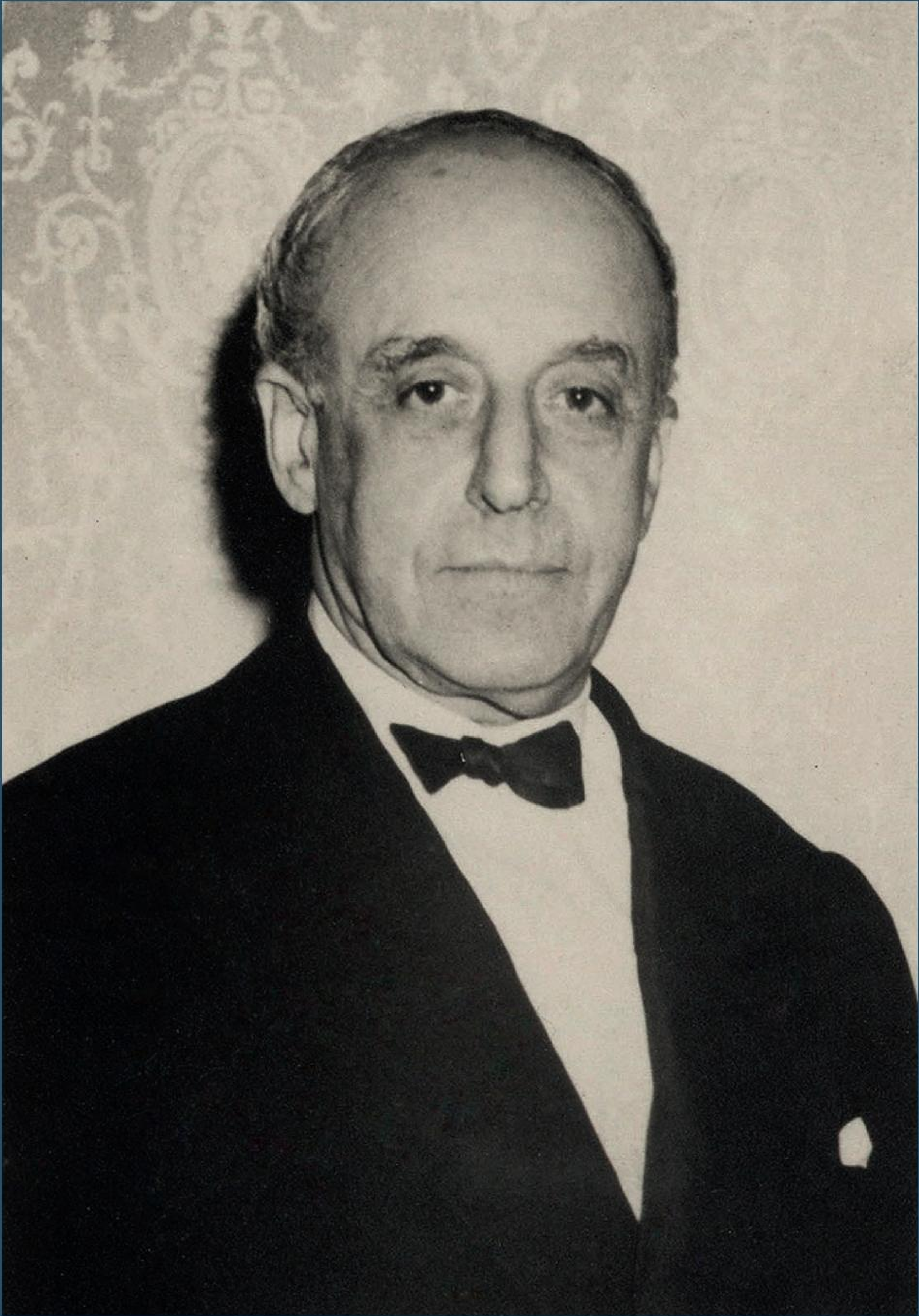
LES MONNAIES GRECQUES

Avec huit cent trente-trois exemplaires aujourd'hui rangés dans un médaillier séparé, le fonds grec représente une part non négligeable de la collection de la baronne Salomon [4]. Le profil de l'ensemble paraît assez atypique au regard des autres collections entrées au Cabinet des médailles à cette époque. En effet, bien que numériquement important, ce lot se distingue par la piètre qualité des exemplaires qu'il contient. Malheureusement, aucun document n'a été conservé pour éclairer la provenance des exemplaires regroupés. Nous ne savons pas de quelle manière ils ont été réunis ni même par qui ils l'ont été. Seule la composition de l'ensemble peut donc aider à fournir quelques pistes, voire quelques hypothèses pour répondre à ces questions.



Fig. 1 : Commode-médaillier, deuxième moitié du XIXe siècle,
Paris, BnF, département des Monnaies, Médailles et Antiques, inv. Y.4864.2.

En premier lieu, il convient de noter la nette prédominance des pièces d'argent, un peu plus de 90 % de l'ensemble. Cette prédominance, qui ne correspond pas à la répartition des métaux monnayés dans l'Antiquité n'est pas une surprise au regard de la composition des grandes collections numismatiques de l'époque.
La distribution des monnaies en fonction de leur lieu d'origine met en évidence trois régions qui concentrent une très large part de la collection[5]. D'une part figurent les monnaies de Grèce d'Occident, c'est-à-dire d'Italie du Sud et de Sicile (363 exemplaires), ainsi que les monnayages civiques de Grèce continentale et des îles de l'Égée (162 exemplaires). D'autre part, les monnaies frappées par les souverains lagides d'Égypte à l'époque hellénistique (323-30 av. J.-C.) puis par les empereurs romains à Alexandrie représentent un ensemble appréciable de 181 exemplaires. Les autres régions du monde grec – dans son acception la plus large – ne fournissent que des séries très réduites.
Parmi les cent cinquante-trois pièces de Grèce continentale rassemblées, pas moins de 70 % proviennent de la cité de Corinthe (77 exemplaires) et d'Acarnanie (37 exemplaires), région de l'ouest de la Grèce bordée par la mer Ionienne. Les types monétaires de Corinthe sont très reconnaissables : au droit figure un Pégase et le revers est occupé par une tête d'Athéna casquée (fig. 2). Ces statères d'argent, appelés « poulains » dès l'Antiquité, furent imités au IVe siècle av. J.-C. par les cités acarnaniennes fondées auparavant par des colons corinthiens. Les poulains circulèrent ensuite en Italie du Sud et surtout en Sicile, où Corinthe et ses colonies tentaient de remettre de l'ordre après la mort en 367 av. J.-C. de Denys l'Ancien, tyran de Syracuse (une autre colonie de Corinthe)[6]. Ce constat amène à suggérer que l'essentiel des pièces de Grèce continentale de la collection Salomon de Rothschild aurait été acquis non pas en Grèce mais en Italie du Sud et surtout en Sicile; cette seule région aurait alors fourni au moins 62 % des séries grecques. À cela, il faut ajouter l'ensemble égyptien, qui peut difficilement avoir été prélevé hors de la vallée du Nil et qui révèle sans aucun doute l'existence d'une autre filière d'acquisition[7]. Mises ensemble, les monnaies de Grèce d'Occident et d'Égypte représentent presque 84 % du total.
Plusieurs hypothèses peuvent être avancées pour expliquer cette extrême concentration géographique des monnaies de la collection Salomon de Rothschild. Ainsi, la nette préférence pour les monnaies de Sicile, d'Italie du Sud et de Grèce continentale est assez conforme au goût des collectionneurs de cette époque. Ces régions abritaient en effet les principaux ateliers émetteurs de « belles monnaies », c'est-à-dire de pièces d'argent aux types recherchés et à la gravure particulièrement soignée. Cette justification « esthétique » se heurte toutefois à l'état très médiocre des exemplaires concernés et peut donc difficilement être retenue.
Il a récemment été remarqué qu'un ensemble de trente-cinq tétradrachmes ptolémaïques (fig. 4) de la fin du IIe siècle et du début du Ier siècle av. J.-C. avait toutes les caractéristiques d'un trésor, ou d'une portion de trésor, enfoui en Égypte probablement au début des années 60 av. J.-C. La composition de l'ensemble, cohérente au regard des autres trouvailles documentées, ainsi que l'uniformité des oxydations vertes ne laissent à ce sujet guère de doute[8].
Un rapide coup d'œil aux autres plateaux du fonds engage à faire un constat similaire pour de nombreuses parties de la collection.



ROBERT DE ROTHSCHILD

1880-1946

ROBERT DE ROTHSCHILD

Pauline Prevost-Marcilhacy

Amateur oublié des années 1920, Robert de Rothschild (fig. 1) était pourtant, selon l'architecte Albert Laprade, un fin connaisseur de l'art moderne, « très à la page du point de vue modernisme et qui [connaissait] son clavier d'exécutants [1] ». C'est d'ailleurs à ce titre qu'il entre en 1921 au conseil d'administration du musée des Arts décoratifs de Paris [2]. Le témoignage de l'architecte sur les goûts modernistes de Robert de Rothschild (1880-1946), dernier fils de Cécile et Gustave de Rothschild (1829-1911) [3], reste une exception. En effet, il a été peu écrit sur cet esthète et amateur d'art, qui prend le parti dès sa jeunesse de collectionner des œuvres d'artistes vivants, s'éloignant ainsi du modèle familial. On connaît peu ses goûts, même si son nom reste attaché à plusieurs donations au musée des Arts décoratifs [4] ainsi qu'à deux ventes, dont celle d'une partie de sa collection de livres illustrés et de reliures, dispersée par ses héritiers en 1997 [5]. L'extrême discrétion du commanditaire sur ses achats et les événements dramatiques liés à la Seconde Guerre mondiale en sont sans doute les principales raisons : rappelons que les collections de Robert de Rothschild, installées pour l'essentiel à Paris (avenue de Marigny), en Normandie (Deauville) et dans l'Oise (château de Laversine) [6], connaîtront des bouleversements majeurs après qu'il aura été déchu de la nationalité française en application de la loi du 23 juillet 1940, par décret du le 6 septembre 1940. Ses collections et celles de son cousin Édouard seront confisquées par les nazis en décembre de la même année, et en partie restituées après la guerre [7].

Face aux innovations de l'art moderne, Robert de Rothschild, comme beaucoup d'amateurs de cette époque, préfère avant 1914 et surtout entre les deux guerres renouer avec une tradition française modernisée. Citoyen et patriote, il défend à travers ses achats une certaine idée de l'art français, s'intéressant à la production nationale susceptible d'être menacée par la concurrence étrangère. Mais ses collections se distinguent de celles des autres amateurs de son temps par une préférence précoce et marquée pour les arts décoratifs, liée sans doute à sa volonté d'aménager un cadre de vie moderne, en accord avec ses goûts et l'évolution de la vie. C'est dans ce domaine qu'il rejoint peut-être le mieux les orientations d'une élite d'amateurs fortunés d'avant-garde, tels Jacques Doucet [8], Louis Barthou ou Marcel Kapferer, épris eux aussi d'œuvres d'art uniques réalisées par des artistes contemporains. À défaut d'être, comme Jacques Doucet, un précurseur, Robert de Rothschild est certainement l'un des premiers amateurs éclairés de l'art raffiné et précieux des années 1910 et de l'entre-deux-guerres, sensible aux matériaux et à la couleur. Il devient, par ses commandes et son engagement auprès de plusieurs musées, dont l'Union centrale des arts décoratifs ou le musée de Sèvres, un promoteur actif des arts décoratifs de cette période. Il semble évident que la collection réunie par Robert de Rothschild constitue une représentation des recherches décoratives menées avant la Première Guerre mondiale, et qui se sont poursuivies après la guerre avec l'Art déco.

L'HOMME

Nous l'avons dit, l'étude de la vie et des collections de Robert de Rothschild est entravée par l'absence de sources et le faible nombre des mentions retrouvées permettant d'imaginer quelles ont été ses rencontres ou ses amitiés, et de connaître ses motivations. Nous en sommes réduits à émettre de simples conjectures à partir des traces dont nous disposons : certaines lettres conservées aux Archives Rothschild de Londres donnent ainsi une idée de ses achats. Contrairement à d'autres membres de la famille Rothschild, il n'a laissé que de rares portraits de lui. L'un d'eux a été commandé en 1911 à Philippe Lazlo [9], l'un des peintres préférés de l'aristocratie, l'héritier de John Singer Sargent, qui savait conjuguer, selon les contemporains, lyrisme et « observation pittoresque et véridique [10] ». Par ce choix, Robert de Rothschild témoigne à la fois de son désir de laisser à la postérité une image mondaine et conventionnelle, mais aussi de ses goûts, qui le portent vers la mise en scène et le théâtre. Lazlo sera d'ailleurs son peintre de prédilection, comme en témoignent quatre autres portraits familiaux [11]. Il multipliera les portraits sculptés de son épouse, témoignant d'un intérêt précoce pour l'art intime et familier du sculpteur italien « impressionniste » Paolo Troubetzkoy, *Dame avec son chien* (1911)[12] (fig. 2) ou celui, plus classique, de Max Blondat, qui réalise *Nelly en Diane chasseresse* (1923) [13].

Premier membre de sa famille à se lancer dans une carrière scientifique, Robert de Rothschild entre à l'École des mines en 1899 ; il se passionne pour les progrès de la science, confortés par les progrès



Fig. 1 (page 184) : Robert de Rothschild, vers 1930, photographie, Archives Rothschild de Londres.
Fig. 2 : Paolo Troubetzkoy, *Dame avec son chien (Portrait de la baronne Robert de Rothschild)*, 1911, bronze, collection particulière.

techniques, et subventionne la transmission radiophonique mise au point par Édouard Branly en 1897[14]. À la mort de son père Gustave, en 1912, il devient administrateur de la Compagnie des chemins de fer du Nord et suit la tradition familiale, intégrant la direction de la banque de la rue Laffitte avec ses cousins Édouard et Edmond James. Au moment de la déclaration de la guerre, il est affecté au front comme lieutenant et reçoit des citations en 1917[15]. Après la guerre, il participe à la vie artistique, côtoie des peintres qui ont en commun un certain attachement à la tradition – Jacques Émile Blanche, Boris Kochno, Bernard Boutet de Monvel, Alexandre Iacovleff ou encore Ricardo Madrazo –, multipliant les achats au Salon d'automne ou au Salon des Tuileries[16]. Il est également introduit, peut-être par le couturier mécène Paul Poiret, dans le cercle mondain et libertin des écrivains de l'ancienne génération que réunit Nathalie Barney tous les vendredis[17].

C'est dans les mêmes années que se précise son engagement artistique envers les musées. Dans un acte patriotique, il participe à l'exposition organisée par la chambre syndicale des musées et des beaux-arts, *100 ans de peinture française (1820-1920)*, organisée dans la capitale pour collecter des fonds en vue de l'acquisition d'œuvres d'artistes français pour le musée des Beaux-Arts de la ville de Strasbourg, récemment redevenue française[18]. Mais c'est son engagement envers l'Union centrale des arts décoratifs qui retient surtout l'attention : il rappelle la démarche artistique et financière de son père, Gustave de Rothschild, qui fut dès 1881 un mécène attentif au développement du musée[19]. Comme Véronique Long l'a souligné, les conservateurs sont très au fait du manque d'argent des musées et jouent un rôle essentiel auprès des amateurs pour encourager dons et legs[20]. Ce n'est pas un hasard si l'historien d'art Raymond Kœchlin, vice-président du conseil d'administration de l'Union centrale, amateur d'œuvres du Moyen Âge et d'Extrême-Orient, propose en 1921, pour remplacer Gaston Migeon, appelé à d'autres fonctions, de nommer Robert de Rothschild, connu pour son intérêt pour l'art moderne et « dont la collaboration sera certainement des plus utiles à l'Union centrale[21] ». Le conservateur, qui a dressé quelques années plus tôt, et pour la première fois, l'historique des donations Rothschild au musée du Louvre[22], espérait certainement susciter un élan de générosité du mécène ou de sa famille

DONS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Marc Bascou et Chantal Bouchon

Fils du baron Gustave (1829-1911) – qui, inscrit parmi les membres fondateurs de l'Union centrale des arts décoratifs, participa à son conseil d'administration jusqu'en 1894 [1] –, le baron Robert (1880-1946) a repris la tradition paternelle et participé à l'aventure de cette institution parisienne pendant plus de vingt ans. Dès 1921, en considération de l'intérêt qu'il portait aux artistes contemporains, il fut nommé à la Commission du musée, sur une proposition de Raymond Kœchlin (1860-1931), vice-président du conseil d'administration, en remplacement de l'administrateur précédent, Gaston Migeon (1861-1930) [2]. Il y siégea jusqu'à son décès en 1946. La générosité dont il fit preuve à l'égard du musée des Arts décoratifs durant l'entre-deux-guerres témoigne de la multiplicité des centres d'intérêt de ce grand collectionneur. Certaines œuvres offertes – une série de dessins d'orfèvre, une faïence régionale – rappellent le goût partagé par tous les membres de sa famille pour les objets d'art français du XVIIIe siècle. Un projet de décor d'Eugène Lami pour le château de Ferrières constitue aussi un hommage aux décorateurs du Siècle des lumières. Enfin, le soutien que le baron Robert apporta aux jeunes créateurs Art déco se manifeste par sa large contribution aux achats réalisés par le musée lors de l'exposition de 1925 et, douze ans plus tard, par le don de deux chaises de Clément Mère.

UNE SÉRIE DE DESSINS D'ORFÈVRE DU XVIIIe SIÈCLE

En 1925, le baron Robert finança l'acquisition par le musée des Arts décoratifs d'une série de feuilles attribuées à l'orfèvre Robert-Joseph Auguste (1723-1805), qui entrèrent dans les collections le lendemain de la vente [3].

Orfèvre réputé, Robert-Joseph Auguste fut le principal fournisseur de la Couronne juqu'à la Révolution. Ses nombreuses livraisons pour la famille royale ayant disparu dans les fontes révolutionnaires, seules les pièces provenant des commandes considérables qu'il reçut des cours étrangères, de Copenhague, de Lisbonne, de Saint-Pétersbourg et de Hanovre, permettent encore d'apprécier l'importance de sa luxueuse production. L'attribution de ce groupe de dessins à l'atelier de l'orfèvre est confortée par l'inscription du nom « Auguste » sur au moins trois feuilles, d'une graphie qui semble bien être de sa main, comme le souligne Yves Carlier [4]. Ces dessins, de techniques différentes et de plusieurs mains, ne constituent cependant pas un ensemble homogène : certains, présentant des variantes de décor, devaient être destinés à des commandes particulières, tandis que d'autres semblent davantage des « ricordi » de pièces sorties de cet illustre atelier parisien.

Deux dessins se rapportent à des œuvres de la première manière d'Auguste, encore marquée par l'art rocaille : l'un figure une moitié de saucière, au profil mouvementé, que l'on peut rapprocher des terrines et pots à oille de la cour de Danemark (1756-1757) ; l'autre, une salière-poivrière composée de coquilles tenues par des enfants en ronde-bosse, correspond à une pièce conservée à la Fondation Calouste Gulbenkian à Lisbonne, qui porte des poinçons de 1767-1768, mais dont le modèle est vraisemblablement antérieur [5] (fig. 1).

Trois dessins impressionnants, représentant des terrines ou des pots à oille du plus pur style néoclassique, rappellent certaines des commandes les plus prestigieuses de l'orfèvre pour la cour de France et les cours européennes, notamment les services de Creutz, de Moscou ou de Hanovre, réalisés dans les années 1770-1780 : une terrine sur piédouche dont le décor – anses en gueule de lion et couvercle à godrons surmonté de feuilles d'ornement – se retrouve, entre autres, sur des pièces livrées à la cour de Russie; une autre à riche décor de trophée d'armes, proposant des variantes à masque de lion ou de bélier, évoque une commande particulière – pour un militaire de haut rang ? – mais non documentée (fig. 2) ; enfin, un modèle de pot à oille, aux lignes plus épurées, surmonté d'un groupe de Diane et portant un écu sommé de la couronne royale (fig. 4), pourrait correspondre, comme le suggère Yves Carlier, à des livraisons faites pour Louis XVI (service des cabinets du Roi) ou Marie-Antoinette (service livré pour la reine au château de Saint-Cloud en 1788) [6].

Deux autres feuilles représentent des pièces d'orfèvrerie plus courantes. Sur la première, une écuelle couverte, son assiette et un plat ovale à contours désigné comme « plat à rôt », ornés de canaux creux et de moulures de joncs enrubannés, sont des modèles, d'esprit encore rocaille, communs à plusieurs orfèvres. En revanche, l'écuelle couverte dessinée sur la seconde feuille correspond bien à un type de pièces plus simples sorties de l'atelier d'Auguste.

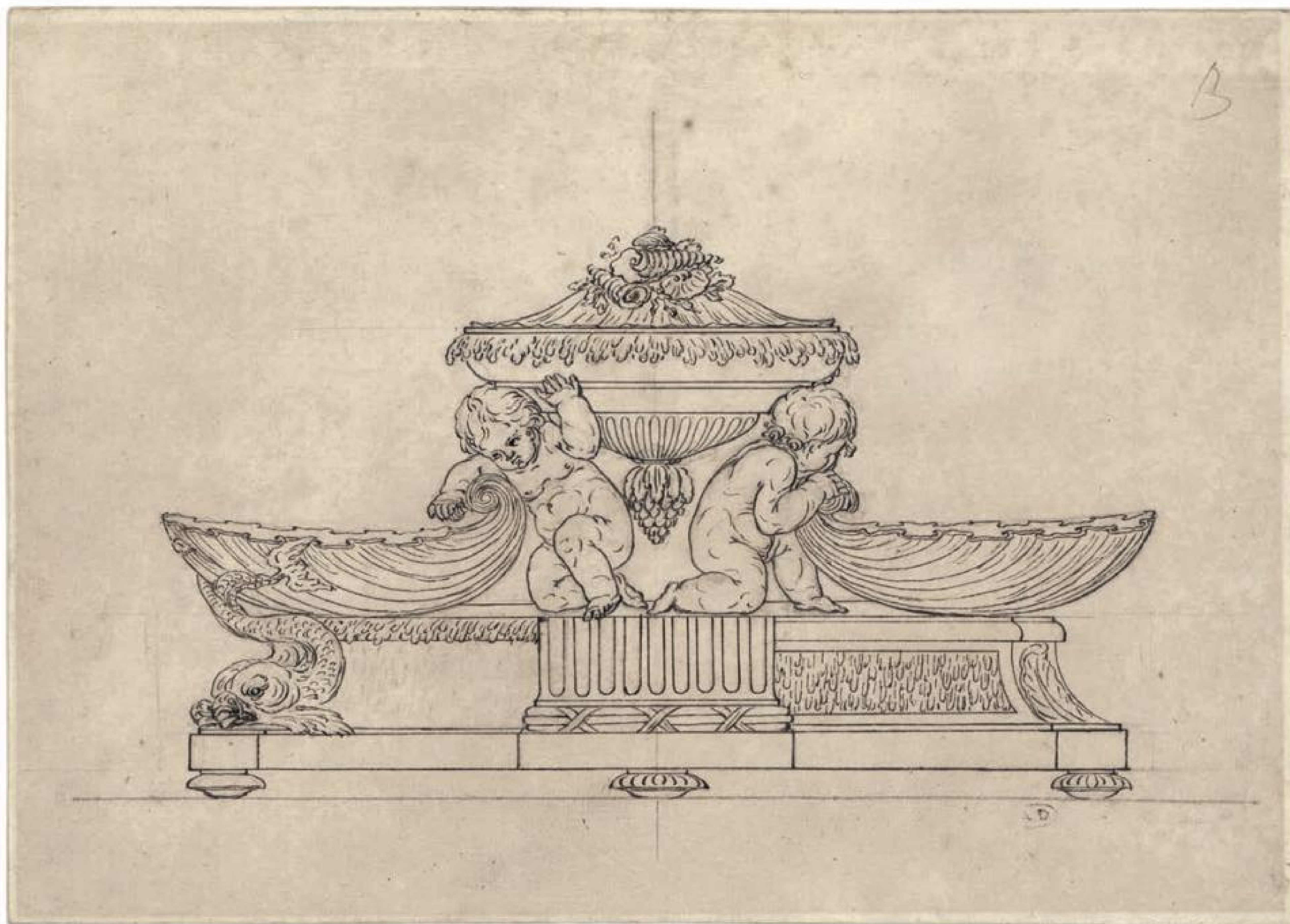


Fig. 1 : Atelier de Robert-Joseph Auguste, modèle de salière-poivrière, vers 1765-1767, plume et encre noire, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 24 722 B.

Lors de la confection des grands services de table, Auguste sous-traitait généralement la fabrication des couverts à des confrères spécialisés dans cette menue production, tels que Claude-Auguste Aubry ou Jean-Étienne Langlois. Cependant, cinq dessins de couverts luxueusement ornés, qui devaient être en or ou en vermeil, semblent bien des créations spécifiques à Auguste, particulièrement un modèle de couverts d'une grande préciosité, dont le manche ajouré est constitué d'une tige et d'une guirlande florale entrelacées [7].

Amateur d'orfèvrerie ancienne, le baron Robert avait en sa possession un grand nombre de pièces d'orfèvrerie parisienne du XVIIIe siècle, comme en témoignent les prêts qu'il fit lors de l'exposition d'orfèvrerie française organisée en 1926 au musée des Arts décoratifs [8], où les dessins nouvellement acquis figuraient à proximité des objets [9]. Sa collection d'argenterie pouvait rivaliser avec celles qu'avaient pu réunir d'autres fervents connaisseurs tels que le comte Moïse de Camondo [10] et David David-Weill [11] lorsque des pièces exceptionnnelles des orfèvres Germain, Roëttiers ou Auguste, provenant des livraisons faites aux cours européennes, étaient apparues sur le marché de l'art. Ne venait-il pas précisément de se rendre acquéreur d'une large part du grand service de la cour de Hanovre, incluant les meilleures pièces de cet ensemble sorties de l'atelier de Robert-Joseph Auguste [12] ?

Ce lot exceptionnel de dessins d'un des plus grands orfèvres parisiens du XVIIIe siècle fait écho au fonds de dessins d'art décoratif qu'avaient acquis sur le marché de l'art, quarante ans auparavant, les barons Ferdinand et Edmond James de Rothschild. Conservé à Waddesdon Manor, ce fonds, où figurent les grands ornemanistes du XVIIIe siècle français, a fait l'objet récemment d'un catalogue raisonné [13].

UN PROJET DE DÉCOR POUR FERRIÈRES

En 1928, le baron Robert fait don d'un dessin se rapportant au château de Ferrières, reconstruit par l'architecte Joseph Paxton de 1853 à 1863 et pour lequel James de Rothschild, son grand-père, avait chargé le peintre Eugène Lami (1800-1890) de la transformation de la décoration intérieure [14].

Lami est surtout connu comme brillant chroniqueur de fêtes, de revues, de chasses, de scènes de la vie mondaine. Mais les princes de la famille d'Orléans et le baron James étaient sensibles à ses talents de décorateur, suivant le goût historiciste en vogue dès le règne de Louis-Philippe. L'esquisse de plafond du salon Louis XVI à Ferrières proposait une composition qui restait dans l'esprit de l'art versaillais, la peinture centrale, figurant le Triomphe de Vénus,



HENRI DE ROTHSCHILD

1872-1946

HENRI DE ROTHSCHILD

Pauline Prevost-Marcilhacy

Fils de James Édouard (1844-1881) et Thérèse de Rothschild (1847-1931), Henri de Rothschild (1872-1947), qui est sans doute l'une des personnalités les plus entreprenantes de la famille, reste inclassable (fig. 1). Ayant constaté avec une certaine inquiétude que l'exode vers l'Amérique des objets d'art, des livres anciens et des autographes s'était poursuivi dangereusement et avait singulièrement appauvri le marché européen depuis vingt-cinq ans [1], Henri de Rothschild sera à l'origine des deux plus importants donations et legs faits à la Bibliothèque nationale au XXe siècle : la première donation, en 1933, comportera sa très importante collection d'autographes (plus de cinq mille pièces) [2] ; le legs, en 1947, sa collection de livres, l'une des plus grandes bibliothèques privées du XXe siècle, réunie à l'initiative de son père James Édouard de Rothschild, de sa mère Thérèse et de lui-même [3]. Esprit curieux, Henri de Rothschild est tout autant attiré par le progrès technique et la médecine que par la littérature et le théâtre, mais chacun de ces domaines est considéré en parallèle avec ses activités d'homme d'affaires, d'entrepreneur, d'éditeur, de collectionneur ou de philanthrope : loin d'être opposées, toutes ces disciplines sont complémentaires et témoignent avant tout de la prégnance du tissu familial. Les innombrables fondations charitables créées par sa mère, « son indifférence pour le corps et pour le bien-être, l'austérité qu'elle pratiquait pour elle-même [4] », l'amitié qu'il noue avec son cousin zoologiste Walter de Rothschild décideront de sa carrière dans les sciences médicales et seront à l'origine de ses multiples entreprises philanthropiques [5]. Partisan du progrès et des nouvelles technologies, Henri de Rothschild, comme son cousin Edmond James – qui a doté la science française d'un véritable outil de recherche scientifique avec l'Institut de biologie physico-chimique, fondé en 1931 –, financera de très nombreuses institutions [6] ainsi que les recherches de Pierre et Marie Curie sur le radium [7]. L'exemple de son père, un des plus grands bibliophiles de son temps avec le duc d'Aumale, le baron Pichon ou le baron Portalis, l'entraînera vers la littérature et le théâtre [8].

Conservateur dans ses goûts artistiques, le fils de James Édouard complète des ensembles déjà constitués – la série d'œuvres de Chardin de sa grand-mère la baronne Nathaniel, par exemple [9], ou celle des peintures de Boilly de son oncle Arthur – plutôt que d'affirmer des choix plus contemporains. Il montre cependant un étonnant avant-gardisme en faisant construire en 1929, par les architectes Charles Siclis et André Blum, le théâtre Pigalle, l'un des lieux les plus modernes de son temps, comme l'écrit Jean Cocteau lors de son inauguration : « Un yacht, une carrosserie, un lieu qui ne porte pas sa fin en soi, qui met en valeur la voyageuse, et n'éclipse pas le voyage [10]. » Sa participation à la vie artistique se développe sur un mode pluriel : ses prêts à différentes expositions, les dons qu'il fera aux musées de province entre 1905 et 1912 [11] et son rôle au sein du Musée photographique de l'armée témoignent de la vitalité de l'initiative privée et des collectionneurs, susceptibles de se substituer à l'État. Prêter, exposer, photographier, publier : Henri de Rothschild ne cessera de faire sortir l'œuvre de l'espace de la collection privée, de contribuer à sa visibilité et à sa connaissance. Les nombreux catalogues qu'il a publiés, les expositions organisées chez lui ou au théâtre Pigalle témoignent du changement de nature de la collection et de l'instauration d'une nouvelle relation avec le public. Ses multiples engagements rattachent clairement Henri de Rothschild à une frange de la société soucieuse d'assurer le rayonnement de la culture française, de maintenir la suprématie de l'art français sur un marché international en pleine mutation, mais il reste insensible à d'autres démarches qui voient le jour, notamment dans le domaine artistique.

L'HOMME

À la différence de celle des autres membres de la famille Rothschild, discrets sur leur apparence ou sur leurs goûts, la figure d'Henri de Rothschild est relativement bien connue à la fois par ses écrits et par les très nombreux portraits que l'on conserve de lui. Grand, doté d'un certain embonpoint, l'allure bonhomme, un cigare toujours à la main : sa silhouette fait le bonheur des chroniqueurs de l'époque, qui publient régulièrement son portrait. Henri de Rothschild a pour ami intime le pastelliste René Gilbert, renommé pour « la qualité de ses portraits, toujours bien campés et d'une parfaite ressemblance [12] », qui a laissé de lui plusieurs portraits aujourd'hui surtout connus par la gravure [13]. Il existe également de nombreuses photographies anonymes, pour la plupart liées à son œuvre théâtral ou à ses croisières [14]. Fréquemment caricaturé par Sem, il est

vilipendé lors d'une campagne antisémite très violente après la publication de sa pièce *Crésus* (1913) : il devient la cible des critiques antisémites les plus virulents, qui condensèrent sur lui une série de clichés liés aux juifs.

Si les membres de la famille Rothschild sont volontiers secrets sur leurs collections ou leurs passions, Henri de Rothschild est avant tout un homme public et un polygraphe, auteur d'innombrables articles, d'ouvrages ayant trait à la médecine ou au théâtre et de romans policiers – certains, comme *Pranzini*, connaîtront un certain succès [15] –, sous des pseudonymes divers : André Pascal, Charles des Fontaines, René Maugars [16]. Livres de souvenirs [17], tapuscrits conservés aux Archives Rothschild de Londres, correspondance à la Bibliothèque nationale de France [18] permettent aujourd'hui de retracer assez précisément cet itinéraire pluriel, même si les anecdotes concernent davantage certains membres de sa famille que lui-même.

Un homme sous influence :
« S'amuser, soit, se distraire, non [19] »

L'ouvrage *Croisière autour de mes souvenirs*, signé André Pascal, rédigé en 1932 par Henri de Rothschild, alors âgé de cinquante-neuf ans, relate d'une plume alerte et pleine d'humour les années de jeunesse de l'auteur jusqu'à son mariage en 1895 avec une amie de sa sœur, Mathilde Weisweiler (fig. 2), qui lui permet de s'échapper du giron familial. Même si chez lui l'atavisme paternel est essentiel, il est utile de rappeler qu'il a surtout été élevé par sa mère, Thérèse de Rothschild, quatrième fille de Mayer Carl von Rothschild, qu'une jeunesse passée à Francfort, dans « une sorte de couvent familial où régnaient l'austérité, l'amour des traditions et la religion [20] » n'avait pas préparée à devenir, malgré son mariage en 1871, « une Parisienne avertie, aux idées larges et tant soit peu ambitieuses [21] ». Devenue française par son mariage, elle resta fidèle, après la mort de son mari, « en toutes choses et en toutes circonstances aux sentiments que lui avaient inculqués ses parents [22] ». En 1881, la brusque disparition de leur père transforme l'existence d'Henri et celle de sa sœur Jeanne (1874-1929), qui seront désormais placés sous la surveillance continuelle de « mentors en jupons [23] ». C'est dans une atmosphère austère que le fils de James Édouard, comme il le rappelle dans ses *Souvenirs*, passe une partie de son enfance [24]. « Tel un petit bagnard dans une sorte de cage dorée [25] », il voit s'écouler ses premières années, « grises et monotones, dans les limites étroites de [sa] salle d'étude, du parc clos de murs du château des Fontaines [26], et la plage désertique battue par les vents de Berck-sur-Mer [27] [...] loin des plaisirs de [ses] camarades, des chefs-d'œuvre de l'art dans les musées ». La longue maladie de sa mère, la baronne James Édouard (1884-1895), transforme rapidement l'hôtel familial de l'avenue de Friedland « en une véritable maison de santé » où n'entrent plus qu'infirmières et médecins, dont les plus grands praticiens de leur temps : les professeurs Charcot, Émile Poirier, Alfred Fournier, dont Henri sera quelques années plus tard l'élève et le condisciple [28]. Âgé d'une dizaine d'années, sous l'influence de son cousin Walter de Rothschild, qui sera un éminent zoologiste [29] dont les collections d'histoire naturelle, conservées dans sa demeure de Tring, seront léguées à sa ville pour en faire un musée, Henri de Rothschild acquiert divers objets, papillons, insectes et animaux empaillés, et prend ses premières leçons d'entomologie. En 1886, Gustave Harriet, répétiteur à l'école Massillon, « catholique convaincu et philosophe sceptique [30] », devient son nouveau précepteur : « Impérialiste convaincu, Harriet était un socialiste militant [qui] me communiquait ses idées politico-sociales, son dégoût profond pour les privilégiés de fortune, qui vivaient étroitement retranchés dans des



Fig. 1 (page 205) : Henri de Rothschild, vers 1920, photographie, Archives Rothschild de Londres.
Fig. 2 : Jean Béraud, *Baronne Henri de Rothschild*, vers 1895, huile sur toile, collection particulière.

hôtels somptueux entourés de tableaux de maîtres. [Mais] il était assez habile pour dissimuler à chacun, sauf à son élève, l'exaltation de ses idées politico-sociales », souligne avec amusement Henri de Rothschild dans ses Mémoires [31]. Harriet, surtout, le pousse non plus à la chasse aux papillons mais à la chasse aux autographes : l'analyse de ces documents littéraires et historiques, qu'il aurait auparavant réunis et classés, « l'amuserait tout autant, et lui servirait plus au cours de ses études classiques que ces malheureuses bêtes grimaçantes et puantes [32] ». Cette première collection aura sur Henri de Rothschild une influence déterminante : il appliquera la même méthode scientifique raisonnée à la formation de ses

LE MÉCÉNAT ENVERS LES ARTISTES VIVANTS

EN FAVEUR DES MUSÉES DE RÉGIONS 1906-1914

Pauline Prevost-Marcilhacy

On cherchera en vain dans les très nombreux écrits d'Henri de Rothschild conservés à Londres et à Paris[1] une ligne consacrée à son rôle auprès des musées français. Pour la plupart de ses contemporains, Henri de Rothschild (1873-1946) fut avant tout un homme de théâtre, un médecin, un collectionneur reconnu de livres et de manuscrits[2]; il ne semble pas être resté dans les mémoires pour son soutien aux artistes vivants. Une courte note parue en 1906 dans le quotidien *Le Figaro* rappelle cependant cette initiative aujourd'hui oubliée et le nom de son mentor, le Dr Pierre Delbet, resté célèbre pour ses recherches sur le cancer : « Le baron Henri de Rothschild a fait acheter aux deux Salons un certain nombre d'œuvres remarquables qu'il se propose d'offrir pour la plupart soit à la Ville de Paris, soit à des musées de province. Le Docteur Henri de Rothschild, si artiste lui-même, ne pouvait que continuer vis-à-vis des artistes les nobles traditions de sa grand-mère la baronne Nathaniel de Rothschild et du baron Alphonse de Rothschild. Assisté par un de ses amis, également connu comme chirurgien et comme artiste, il a fait cette année des achats en petit nombre mais d'un choix particulièrement heureux[3]. »

Les critiques ont toujours souligné, à juste titre, l'atavisme qui a contribué à façonner la personnalité et la carrière du mécène[4]. En s'inspirant de l'expérience de décentralisation artistique mise en place par plusieurs membres de sa famille – ses oncles Alphonse (1827-1905) et Edmond James de Rothschild (1845-1934) et leur sœur, la baronne Nathaniel (1825-1899)[5] –, Henri de Rothschild va faire don entre 1906 et 1914 d'une trentaine de tableaux aujourd'hui dispersés entre divers musées français[6]. Comme ceux d'Alphonse et Edmond James de Rothschild, ces dons sont répartis sur tout le territoire national et s'inscrivent dans le cadre d'une politique philanthropique plus large, incluant l'aide à de nombreuses institutions traditionnelles ou nouvelles (asiles, hôpitaux, assistance aux nécessiteux, laboratoire de recherche médicale, bibliothèques…). Les peintures achetées relèvent de l'esthétique des années 1880 mais ne témoignent pas, de la part du mécène, d'un intérêt pour les mouvements d'avant-garde qui voient le jour à la même époque. L'ouverture à la peinture étrangère distingue son action de la politique familiale, mais cette nouvelle approche caractérise aussi la position de nombre de contemporains, qui voient dans la France le centre du mouvement international des arts. Le nombre des œuvres acquises par Henri de Rothschild aux Salons est très inférieur à celui des acquisitions massives d'Alphonse ou d'Edmond James de Rothschild, mais ses buts restent les mêmes : il s'agit à la fois de combler les lacunes des musées et de venir en aide aux artistes déshérités, tout en accomplissant une mission pédagogique de démocratisation de l'art qui témoigne d'une nouvelle façon d'envisager le rôle d'amateur et de collectionneur. L'ensemble de ces dons constitue un exemple, unique en France, de politique culturelle privée à l'échelle nationale, même si nombre de choix sont timorés voire discutables, quand d'autres doivent beaucoup au goût des conseillers.

UNE DONATION INVISIBLE

Le récolement des dons d'Henri de Rothschild aux musées français s'est heurté à une double difficulté : l'absence d'archives permettant d'avoir une vision exhaustive de ces libéralités et le manque de visibilité de ces œuvres, bien souvent disparues ou dans les réserves. La méthode du croisement des données que nous avions adoptée pour nos précédentes enquêtes sur Alphonse et Edmond James de Rothschild, en dépouillant systématiquement l'ensemble des catalogues des musées de France et dans la mesure du possible les archives des musées, nous a cependant permis de constituer une première liste de trente tableaux offerts par Henri de Rothschild à seize musées. Mais il est fort probable que ce chiffre reste inférieur à la réalité car les dons ont rarement été identifiés comme des libéralités d'Henri de Rothschild, soit parce que le patronyme du mécène a été pris de manière générique – ses dons étant alors confondus avec ceux qu'Edmond James de Rothschild effectue à la même époque –, soit parce qu'aucun nom de donateur n'est mentionné : c'est le cas par exemple du tableau d'Hermen Anglada Camarasa (fig. 5), donné anonymement en 1906 au musée du Luxembourg mais qui est bien un don d'Henri de Rothschild[7].

Nous l'avons dit, les raisons qui poussent Henri de Rothschild à acheter des œuvres aux différents salons parisiens (Salon des artistes français, salon de la Société nationale des beaux-arts, Salon d'automne) sont multiples mais s'inscrivent avant tout dans la politique familiale. Il s'agit souvent de venir en aide à des artistes dans le besoin, comme le lui demande en 1906 son ami Paul Goute, financier et collectionneur[8] : « La vente des tableaux du pauvre Madeline a mal marché, il a encore des toiles à vendre aux Indépendants […] à 350 les grandes, 250 les autres, plus deux toiles au salon de la Nationale dans les galeries du bas à 500 frs.



Fig. 1 : François Xavier Prinet, *Le Balcon*, 1906, huile sur toile, don Henri de Rothschild, 1906, Caen, musée des Beaux-Arts, inv. 35.

Ces jours-ci s'ouvre une exposition de ses œuvres rue Caumartin, chez Graves, et il paraît à ce sujet ce matin quelques mots des plus élogieux sur son compte d'Arsène Alexandre dans le *Figaro*. Pourriez-vous tenter quelque chose par le Dr Delbet[9] ? » Un tableau du peintre rejoindra les cimaises d'un musée : *Le Vieux Moulin* (1911, musée des Beaux-Arts de Nantes). Un petit paysage d'Édouard Chantalat (non localisé), acheté sans doute dans son atelier par Lazard, secrétaire particulier du baron Henri de Rothschild en charge de l'envoi des tableaux en province, s'inscrit dans la même politique philanthropique[10].

Il s'agit parfois d'encourager un talent prometteur, comme le montre l'achat d'un tableau de jeunesse de Gaston Balande, *Départ pour la pêche*, qui obtient une mention honorable en 1907 au Salon des artistes français et le prix Marie Bashkirtsef la même année : il rejoint les cimaises du musée de La Rochelle. Autre exemple, l'imposant *Port de Liverpool* de Victor Tardieu (fig. 2) – un peintre récompensé au même salon et qui vient d'obtenir une bourse de voyage –, acquis pour le musée des Beaux-Arts de Tourcoing.

Autre forme d'engagement, sa contribution financière à l'acquisition d'œuvres d'artistes français présentant un intérêt national pour les musées du pays. Deux exemples différents, par leur portée politique ou esthétique, en témoignent : il s'agit d'œuvres d'Albert Besnard et d'Henri Regnault, acquises respectivement en 1910 et 1912.

C'est aux côtés de Jules Maciet, vice-président de l'Union centrale des arts décoratifs, des frères Camondo et de Gustave Dreyfus qu'Henri de Rothschild participe en 1910 à l'acquisition des treize cartons d'Albert Besnard pour la chapelle de l'hôpital Cazin à Berck-sur-Mer et un plafond de la Comédie-Française, qui rejoindront les collections du musée des Arts décoratifs[11]. Présentés à la galerie Georges Petit en 1910, les cartons de l'artiste pour l'hôpital de Berck illustrent les étapes de la régénération de l'homme par la science et la charité, à la lumière du Christ rédempteur[12]. Comme le soulignent les contemporains, ces compositions ambitieuses se distinguent à la fois par le renouvellement de l'iconographie et l'utilisation de la couleur : « Après le songe épicurien, la vie douloureuse, un fantôme divin se mêle aux souffrances d'une

TÊTES DE MORT
AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
1926

Sophie Motsch

« Nous voyons le squelette fleurir avec bonheur dans tous les sujets où il est permis de s'introduire. La sculpture comprit bien vite tout ce qu'il y a de beauté mystérieuse et abstraite dans cette maigre carcasse, à qui la chair sert d'habit, et qui est comme le plan du poème humain… »

Charles Baudelaire, *Salon de 1859*

De l'épingle de cravate au tambour en passant par l'ombrelle à pommeau tête de mort, cette collection disparate et fantaisiste de *memento mori* possède tous les attributs de la « bricabracomanie » qui définit, selon Edmond de Goncourt, l'amateur fin de siècle. L'étude de ces objets variés, au caractère parfois potache, conduit à s'interroger sur l'identité de l'auteur de cette collection peu banale.

LA COLLECTION

Un échange de lettres entre l'Union centrale des arts décoratifs et le notaire de la famille Rothschild nous apprend qu'en décembre 1926[1] le musée des Arts décoratifs « a reçu de Mme la Baronne de Rothschild une collection de "têtes de mort". Elle comprend environ 180 pièces (ivoire, bois sculpté, métal, pierre, marbre, miniatures, tableaux, broderies, aquarelles, etc.)[2] ». C'est par un codicille du 1er juin 1925 que sont formulés les souhaits de la baronne Henri de Rothschild : « Je désire que ma collection complète de têtes de mort aille aux Arts décoratifs, Petit Palais ou Carnavalet; elle comprend des bibelots, gravures, tableaux, statues, objets d'art de toute sorte, tant à la Muette qu'à l'Abbaye, quel que soit le bénéficiaire de ce legs, les objets le composant devront être réunis dans la mesure du possible, avec indication de mon nom comme donatrice[3]. »

De la variété à l'hétéroclisme

Le point commun des objets de cette collection est la représentation de la tête de mort, dans tous les formats et sous toutes les formes, de l'épingle de cravate (fig. 1) à la statue allégorique de la Mort avec faux et sablier; on trouve ainsi, parmi ces vanités occidentales, « des bibelots, gravures, tableaux, statues, objets d'art de toute sorte », des objets profanes et sacrés comme un tambour décoré d'une tête de mort, un ornement de chariton[4] (fig. 7), un linteau de bois sculpté et une montre en forme de tête de mort. Au fil de cet inventaire figurent aussi, brandissant un cœur et une torche enflammés, deux versions de l'Amour chevauchant un crâne, un dessin intitulé *La Mort et le Banquier* (fig. 4), ainsi qu'une breloque, ancêtre du flacon de sels, qui ne révèle son secret qu'une fois ouverte (fig. 2). Surnommé *crab's eye* en anglais[5], ce type de réceptacle porte le nom de son contenu. Sa forme macabre fonctionne comme une mise en garde contre les dangers d'une mauvaise utilisation car le *crab's eye* (*Abrus precatorius*), en français « pois rouge », « haricot paternoster » ou « grain d'église », est une plante aux propriétés ambivalentes : fébrifuges et anti-inflammatoires quand elles sont utilisées de manière adéquate, ses graines se révèlent mortelles si on les croque directement. Ces dernières sont conservées dans des compartiments dissimulés sous des couvercles intérieurs, ornés respectivement d'Adam et Ève tentés par le serpent et d'une tulipe qui n'est pas sans rappeler les décors de fleurs que l'on rencontre également sur les petits objets en émail des années 1650[6].

Si la plupart des objets sont occidentaux, moins de vingt d'entre eux sont d'origine asiatique – japonais en majorité – ou japonisants; il s'agit principalement de netsuke. Sur les crânes figurent des animaux à la symbolique forte : le rat, placé au sommet du zodiaque, est l'animal favori des Japonais; le serpent, créature de superstition et de légende, est quant à lui souvent représenté dévorant un crapaud, symbole de l'appât du gain, ou étouffant un rat. Les objets de la collection sont parfois en mauvais état, voire très fragmentaires : on trouve ainsi des crânes d'Adam arrachés de crucifix, des grains de rosaire très usés ou dont la mandibule est manquante… Quant aux matériaux, ils sont très variés : du plâtre à l'or émaillé et orné de brillants en passant par le buis, l'ivoire d'éléphant ou de morse, le cristal, le bronze, le corail…

Une collection incomplète?

On remarque que six œuvres décrites sur la délivrance de legs ne figurent pas à l'inventaire. En effet, si une seule des « trois boîtes rondes en buis estampé. Cranologie du Docteur Gall » a été enregistrée sous le numéro 25785, les quatre objets suivants n'ont pas été retrouvés à ce jour parmi les collections du musée des Arts décoratifs et n'ont vraisemblablement jamais été portés à l'inventaire : « Un écrin en cuir aux petits fers simulant un cercueil. Il contient une tête de mort en ivoire »; « Un petit cercueil en bois. À l'intérieur une tête en ivoire et morceau de tissu blanc simulant des ossements »; « Petit tableau en tapisserie de Beauvais



AUTOGRAPHES
À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
1933

Michèle Le Pavec

Lorsque, le 22 mars 1933, Henri de Rothschild fait donation à la Bibliothèque nationale de la collection d'autographes qu'il a réunie depuis près d'un demi-siècle, il offre au patrimoine national l'une des grandes collections privées modernes. S'étant réservé l'usufruit, il continue néanmoins de l'enrichir et c'est un ensemble de plus de cinq mille pièces, auquel sont venus se joindre plusieurs manuscrits de ses œuvres et une partie de sa correspondance, qui est ainsi conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France et mis à la disposition des chercheurs.

Henri de Rothschild s'est volontiers exprimé sur l'origine de sa collection d'autographes, que ce soit dans *Croisière autour de mes souvenirs*[1] ou dans la conférence qu'il prononce le 28 juin 1933 à la Bibliothèque nationale, intitulée « Comment j'ai réuni ma collection d'autographes ». Il aime à se présenter comme un collectionneur « par atavisme », rendant ainsi hommage à son père, auquel il consacre la même année un fort volume intitulé *Un bibliophile d'autrefois. James-Édouard de Rothschild (1844-1881)*[2]. Comme ce père qu'il a peu connu, il est devenu collectionneur à l'âge de douze ans et a été animé par la même passion du travail scientifique et littéraire. Héritage paternel mais aussi plus largement familial, reconnaît-il, car « ce goût pour les arts et pour la collection est une des caractéristiques de [sa] famille[3] ».

C'est à la rencontre d'Émile Picot et de son nouveau précepteur, Gustave Hariet, au début de l'année 1884, qu'il fait remonter le point de départ de sa collection. Les deux hommes se seraient entendus pour obtenir de Thérèse de Rothschild l'autorisation de faire découvrir à son fils les trésors de la bibliothèque paternelle et lui suggérer d'occuper les loisirs du collégien à réunir des autographes d'écrivains. Le jeune collectionneur prend alors l'habitude de se rendre à la librairie d'Étienne Charavay, de dépouiller chaque mois le *Bulletin d'autographes à prix marqués* et de consulter les catalogues de ventes publiques. Il se souvient de son premier achat en vente aux enchères, une piquante lettre de Malherbe à Racan du 13 mai 1628, adjugée 355 francs à la vente Alfred Bovet du 19 juin 1884, et de sa gaucherie lorsque, âgé d'une quinzaine d'années, il monte pour la première fois les enchères à une vente Dubrunfaut[4].

Entre Émile Picot et Étienne Charavay, il ne pouvait rêver de meilleurs conseillers en matière de bibliographie et de science de l'autographe. Il connaît le premier depuis son enfance : ancien condisciple du baron James Édouard au lycée Bonaparte, Picot a pris en charge, à la mort de celui-ci, la bibliothèque de l'avenue de Friedland. Né en 1844, il est devenu, après des études de droit, secrétaire du prince Carol de Roumanie puis il a occupé un poste de vice-consul en Hongrie de 1869 à 1872. Il a profité de ce séjour en Europe de l'Est pour apprendre le roumain, qu'à son retour il enseigne pendant trente ans à l'École des langues orientales vivantes, et pour s'intéresser à l'histoire et au folklore des peuples slaves et roumain. Comme James Édouard de Rothschild, ses goûts le portent vers la littérature du Moyen Âge et des XVIe et XVIIe siècles, en particulier vers l'ancien théâtre français et les échanges intellectuels entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance. Mais c'est avant tout un grand bibliographe, à qui l'on doit une *Bibliographie cornélienne* et surtout le *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild*. À ses yeux, le destin de collectionneur d'Henri est tout tracé, et l'allusion qu'il fait dans la préface du tome I de ce catalogue, publié à la fin de l'année 1884, montre bien quels espoirs il fondait sur lui : « La bibliothèque du baron James Édouard reste ce qu'elle était, en attendant que son fils soit en âge de la continuer. » Son rôle sera déterminant. Il a l'habileté de susciter l'intérêt du jeune garçon en lui proposant de constituer une collection qui soit à la fois complémentaire et distincte de celle de son père. Outre les conseils qu'il lui prodiguera toute sa vie, il usera de son influence auprès de la baronne James pour les achats particulièrement coûteux, comme celui des papiers de l'abbé Bossuet en 1886. Il prend plaisir à apporter sa contribution par des cadeaux, ainsi trois autographes de Condorcet accompagnés d'un mot affectueux – « En souvenir du 17 juin 1886, son vieil ami » – et une centaine de lettres reçues de personnalités françaises et étrangères, des érudits en particulier, mais aussi des intellectuels et des hommes politiques d'Europe de l'Est, comme Balthazar Bogišić[5], l'auteur du code civil monténégrin, ou l'hospodar de Moldavie, Michel Stourdza, dont la présence ne manque pas de surprendre au sein de l'ensemble.

Quant à Étienne Charavay (1848-1899), dont la librairie est installée au 4, rue de Furstenberg, c'est un expert reconnu qui faisait autorité dans le commerce des autographes. Diplômé de l'École des chartes, ami de jeunesse d'Anatole France, il a repris la librairie de son père, Jacques Charavay, qui avait lancé en novembre 1845 le *Bulletin d'autographes à prix marqués* et qui, de 1843 à sa mort en 1867, rédigea quelque soixante-quinze catalogues de ventes, dont ceux des célèbres cabinets Villenave et Esterhazy. Son oncle,

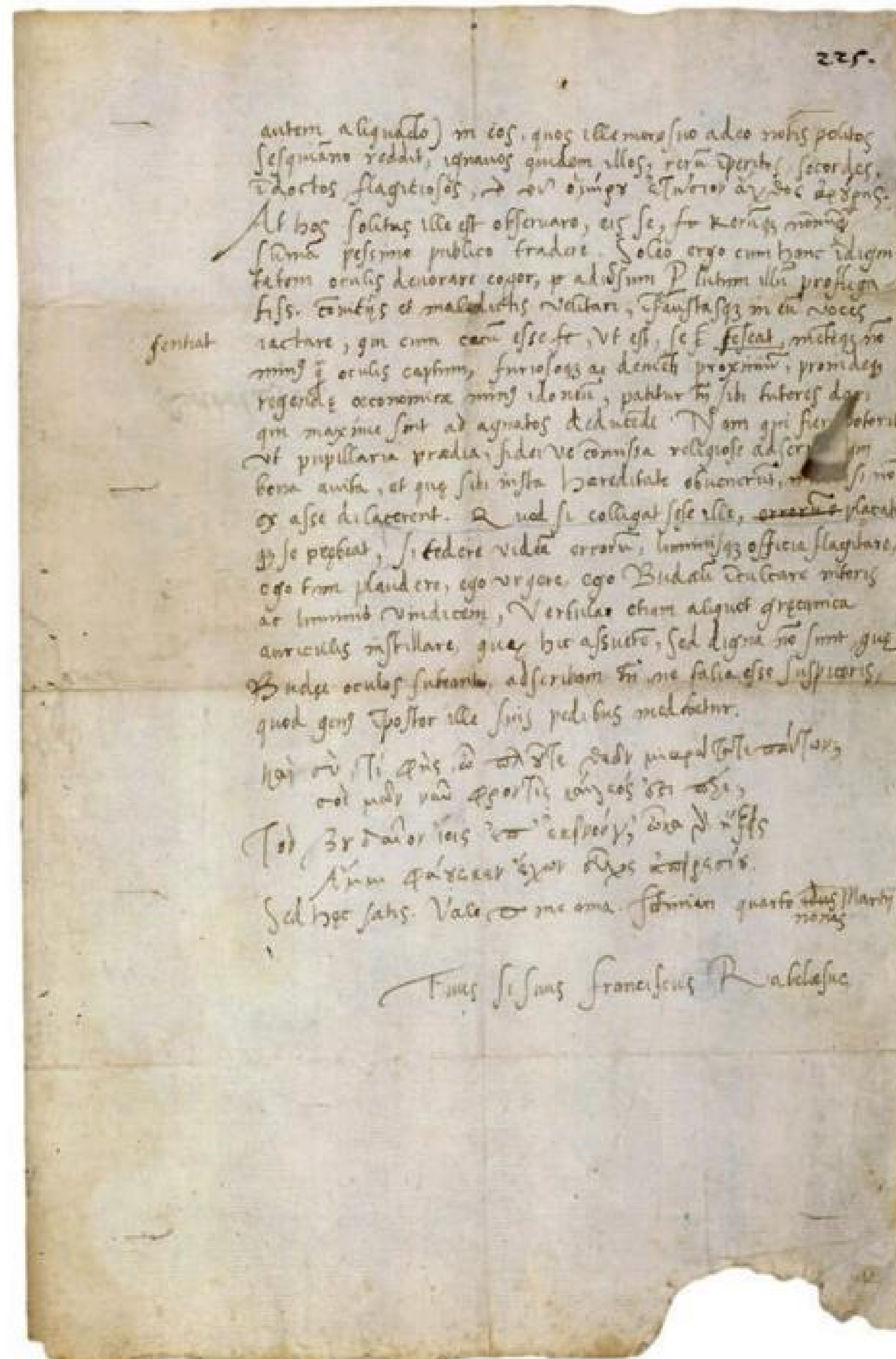


Fig. 1 : François Rabelais, lettre à Guillaume Budé, 4 mars 1521, Paris, BnF, département des Manuscrits, inv. NAF 27237 (1).

Gabriel Charavay, a fondé en 1862 son propre bulletin, *L'Amateur d'autographes*. Étienne Charavay a plusieurs correspondants à l'étranger : à Londres A.-W. Thibaudeau, qui publiera le catalogue de la célèbre collection Alfred Morrison entre 1883 et 1892, Leo Liepmannssohn et August Spitta à Berlin, Otto-August Schulz à Leipzig et John Delay à New York.

En 1884, il a déjà publié le catalogue de collections importantes, dont celle de Benjamin Fillon, riche de près de trois mille pièces, classées en quinze séries dont la première a été réservée, non aux souverains, comme il est d'usage, mais aux inventeurs, et il achève celui d'une autre collection universelle, constituée en quinze ans par Alfred Bovet. Les pièces sont classées en dix séries[5], les auteurs rangés dans l'ordre chronologique et, à l'exception des savants, des huguenots et des femmes illustres, répartis par pays. Fier de cet ouvrage où il estime avoir porté à sa perfection l'art de rédiger un catalogue, pour la précision apportée aux identifications et aux dates, le choix des citations et des fac-similés, il en publie en 1887 une édition de luxe, dotée d'une longue préface qui est en quelque sorte un abrégé et une mise à jour du *Manuel de l'amateur d'autographes* de Pierre Jules Fontaine et de l'ouvrage d'Adolphe Mathurin de Lescure, *Les Autographes et le goût des autographes en France et à l'étranger : portraits, caractères, anecdotes, curiosités*, parus respectivement en 1836 et 1865.

La première moitié du XIX[e] siècle a été un âge d'or pour les collectionneurs, tant les autographes étaient abondants et bon marché. Mais les ventes se sont multipliées, leur nombre passant de vingt-huit entre 1803 et 1830 à deux cents entre 1830 et 1860. Lescure note déjà en 1865 que les prix ont doublé depuis vingt ans. De son côté, Étienne Charavay remarque que, depuis le premier vrai catalogue de vente, « l'ancêtre », rédigé par Villenave en 1822, l'évolution des prix, faible jusqu'en 1836, s'est fortement accentuée depuis 1875[6]. Ainsi, les lettres de Bossuet, longtemps payées entre 15 et 30 francs, atteignent en moyenne 100 francs au début des années 1880, et la lettre de Pierre Corneille à Paul Pellisson, achetée 1000 francs à la vente Parison en mars 1856, a été vendue 4000 francs à Alfred Morrison à la vente Chambry, en mars 1881. Enfin, il constate que le nombre des collections générales ou universelles, embrassant les célébrités de toutes sortes et de tous pays, a considérablement diminué au profit de celui des collections spécialisées : « Les uns attribuent ce changement à l'augmentation des prix, les autres à la tendance qu'ont les esprits modernes à se spécialiser. Quoi qu'il en soit, on ne compte maintenant que très peu de collections générales. Celle de M. Alfred Morrison, de Londres, est la plus importante de toutes celles qui aient [*sic*] jamais été formées depuis que le goût des autographes existe. Puis viennent celles de M. La Caille et de M. le marquis de Flers, à Paris,

ALICE DE ROTHSCHILD

1847-1922



PIPES ET BOÎTES D'ALLUMETTES
DON D'ALICE DE ROTHSCHILD À LA BIBLIOTHÈQUE DE GRASSE 1927

Bénédicte Rolland-Villemot

Surnommée « la toute-puissante » par la reine Victoria, Alice de Rothschild (1847-1922), dernière fille du baron Anselm Salomon von Rothschild (branche viennoise), avait un fort tempérament. Élevée à Vienne, elle quitta la capitale autrichienne en 1866 pour rejoindre en Angleterre son frère Ferdinand, qui venait de perdre son épouse, Evelina. Elle partagerait désormais son temps entre le château de Waddesdon Manor, construit par Ferdinand en 1874, et sa villa de Grasse, où elle résida pendant la période estivale de 1888 à sa mort en 1922. À la mort de son frère, en 1898, Alice hérita du château et devint pour les collections la gardienne du temple. Le legs la même année au British Museum des œuvres conservées dans la *smoking room* (Waddesdon Bequest) laissa vides les murs du fumoir et du corridor. Sur les conseils de Guy Francis Laking Bart (1875-1919), conservateur au château de Windsor du Cabinet des armures puis de la collection Wallace, Alice constitua une petite collection d'armes et d'armures inhabituelle pour une femme de cette époque, permettant de rivaliser avec celle de Richard Wallace. Quelques autres achats témoignent d'un goût plus traditionnel, en rapport avec la tradition familiale : peintures, dessins et gouaches du XVIIIe siècle, dont le *Portrait de Philippe Égalité* par Boucher (Waddesdon Manor), nombreuses porcelaines de Sèvres de la même époque et plusieurs tableaux anglais. À la mort d'Alice, en 1922, la propriété de Grasse revint à son cousin Edmond James de Rothschild, qui vendit le domaine par lots. La collection de pipes pour le moins insolite avait été réunie par la baronne Alice de Rothschild (1847-1922). Elle mourut sans avoir pris aucune disposition testamentaire, et c'est donc son cousin qui hérita les biens qu'elle possédait à Grasse : la villa Victoria, avec un terrain de cent trente-cinq hectares [1], et la collection de pipes. Le 23 mars 1927, le baron Edmond James établissait une donation relative à « la collection de pipes provenant de la succession de Mademoiselle Alice de Rothschild [...], ladite collection dépendant du mobilier de la ville que possédait Mademoiselle Alice de Rothschild sise à Grasse, dénommée Villa Victoria ». L'acte stipulait : « Il est formellement convenu que les objets doivent être déposés au musée municipal de Grasse ou à défaut dans un bâtiment ouvert au public dans la ville de Grasse et demeurer groupés de manière à former un ensemble qui portera l'indication du nom de Mademoiselle de Rothschild. »

On peut s'interroger sur l'origine de cette collection. Quels sont les motifs qui ont poussé la baronne à constituer une collection de cette nature, qui peut au premier abord sembler curieuse voire extravagante ? Nous savons que la baronne avait commencé sa collection de pipes dès 1889. L'inventaire conservé aux archives municipales de Grasse, succinct et peu précis, mentionne un ensemble de quatre cent cinquante pipes du XVIIe au XXe siècle en provenance du monde entier, mais principalement d'Allemagne et d'Autriche.

Terre cuite, argent, porcelaine ; animaux, personnages, allégories : la diversité des matières et des formes montre que la pipe peut être aussi bien un objet populaire qu'une véritable œuvre d'art. Une pipe allemande du XVIIIe siècle, munie d'un couvercle en argent ciselé et ajouré, représente ainsi un satyre chevauchant un dauphin. Une pipe suisse du XIXe siècle possède un fourreau représentant une tête grotesque surmontée de deux singes mangeant des fruits, avec un lion ornant l'entrée du fourreau. Une autre, taillée dans un cep de vigne, représente un homme coiffé d'un bonnet : cette pièce, qui appartient au registre de l'art populaire, a sans doute été sculptée par son propriétaire lui-même. Mentionnons encore deux pipes du XVIIIe siècle, sans doute allemandes et de style orientalisant : l'une est entièrement incrustée de nacre et l'autre, de même facture, ornée d'une aigle bicéphale. Autre objet remarquable, une pipe en porcelaine peinte ornée d'une femme entourée de soldats avec l'inscription « Germania liberata » : elle commémore l'organisation, en 1815, de l'Allemagne libérée de la domination napoléonienne en une confédération d'États placée sous l'autorité de l'Autriche.

En constituant sa collection, la baronne Alice de Rothschild a donc cherché à réunir des pièces montrant que la pipe peut être à la fois le support d'une iconographie variée et refléter les préoccupations d'une époque. Comment a-t-elle constitué sa collection ? Certaines pièces lui ont sans doute été offertes par quelques-unes des personnalités du monde entier – dont le shah de Perse ou le prince de Galles – qu'elle recevait à Grasse.

Une autre partie de la collection, l'ensemble de boîtes d'allumettes, est plus surprenante encore. Ces boîtes sont souvent complètes, en bon état, et contiennent encore leurs allumettes. Cet ensemble a été découvert à l'occasion de l'exposition *Curiosités et éphémères*, organisée par la bibliothèque municipale de Grasse en 2004,



BÉATRICE EPHRUSSI DE ROTHSCHILD

1864-1934

BÉATRICE EPHRUSSI DE ROTHSCHILD

Pauline Prevost-Marcilhacy

La figure de Béatrice Ephrussi de Rothschild (fig. 1), seconde fille d'Alphonse (1827-1905) et Léonora de Rothschild (1837-1911), est un exemple parfait de la diversité des personnalités artistiques qui composent la famille. Sans abandonner le modèle familial, elle s'en écarte par de multiples aspects : si d'autres membres se montrent plus érudits (ses oncles Edmond James [1845-1934] ou James Édouard [1844-1881], par exemple[1]), ou plus ambitieux dans leurs choix (comme son grand-père James [1792-1868] ou son père Alphonse [1827-1905][2]), Béatrice Ephrussi allie une certaine fantaisie à un esprit fantasque. Séparée de son époux, Maurice Ephrussi, dès 1904, elle reste plus connue pour ses dettes de jeu légendaires, ses excentricités ou son mode de vie[3] que pour ses engagements artistiques ou philanthropiques. Sans avoir jamais témoigné d'intérêt particulier pour les musées, elle léguera pourtant à l'Institut, en 1934, une très importante collection d'œuvres d'art de nature très différente, où voisinent des pièces exceptionnelles[4] et d'autres beaucoup plus banales, essentiellement antérieures au XXe siècle[5]. Ces œuvres éclectiques, dont Béatrice Ephrussi elle-même n'hésite pas à sacrifier parfois l'intérêt artistique ou historique pour réaliser une création plus à son goût, lui donnent une place à part parmi les modèles qui font autorité dans son milieu familial[6]. Plus autodidacte qu'érudite, plus décoratrice que collectionneuse, elle échappe à tout classement et se rapproche sans doute par bien des aspects de son cousin Arthur de Rothschild (1851-1903), avec lequel elle partage un certain mode de vie excentrique, un goût pour la série et la mise en scène[7]. Ce n'est pas l'un de ses moindres paradoxes que la villa Ile-de-France, aujourd'hui villa Ephrussi de Rothschild, ait été peu habitée par Béatrice Ephrussi (uniquement entre 1912 et 1920) : elle préfère à partir de cette date ses demeures de Monte Carlo, plus proches du casino[8] !

Contrairement à d'autres maisons-musées[9], la villa-musée Ile-de-France (fig. 2) abrite quatre collections, celles de son hôtel parisien du 19, avenue Foch, de ses deux résidences de Monte Carlo (les villas Soleil et Rose de France) et enfin de Saint-Jean-Cap-Ferrat. Il s'agit ici, finalement, d'un lieu mémoriel qui permettra à la donatrice de continuer à faire vivre l'ensemble de ses collections et d'attacher son nom à celui de son père Alphonse de Rothschild, membre de l'Académie des beaux-arts, auquel le musée est dédié[10]. C'est à l'architecte Albert Tournaire – qui sera choisi en 1934 par l'Institut pour être le premier conservateur de la villa-musée – que revient la charge de changer la nature de la demeure pour se conformer au désir de Béatrice Ephrussi, qui souhaitait en faire « un musée tout en gardant l'esprit d'un salon[11] ». La tâche est difficile, car le lieu doit remplir des fonctions contradictoires : l'une, mémorielle, est liée au désir de la baronne Ephrussi de présenter les collections comme dans un intérieur privé, alors qu'elle n'y a pas vraiment habité et que l'essentiel des collections aujourd'hui présentées n'en faisait pas partie initialement[12]; l'autre est définie par des impératifs touristiques et le respect de normes de sécurité et de présentation qui conduiront Albert Tournaire et Paul Jouve, son successeur, à modifier la décoration intérieure. Il s'agira notamment de « transformer les boiseries pour les utiliser en vitrines[13] », de vendre un certain nombre d'œuvres secondaires[14] ou de copies plus ou moins modernes, probablement achetées par Béatrice Ephrussi lorsqu'elle louait sa villa Ile-de-France, car « il fallait faire vivre ce musée[15] ». Les deux projets, celui d'un musée intime de collectionneur et celui d'Albert Tournaire, sont difficiles à départager, d'autant que la démission de l'architecte en 1949, la perte de ses archives et le silence qui entoure sa dernière entreprise entravent une véritable connaissance du lieu[16].

UNE COLLECTION MÉCONNUE : ÉPARPILLEMENT ET LACUNES

Les problèmes majeurs que soulève l'étude des collections de Béatrice Ephrussi de Rothschild sont le faible nombre des témoignages directs sur la commanditaire, l'absence d'archives concernant sa collection et la rareté des études scientifiques liées à cet ensemble. Le côté didactique ou scientifique que l'on retrouve chez de nombreux collectionneurs est absent ici. Bien des légendes entourent cette collection secrète, connue essentiellement à l'époque par les intimes qui fréquentaient la villa. L'histoire de ce musée est donc à part; il a toujours échappé à celle des institutions telle qu'elle s'écrit depuis une cinquantaine d'années, peut-être à cause de sa présentation ou de la non-hiérarchisation de son fonds[17]. Quelques documents ont été retrouvés à la villa Ile-de-France, à l'Institut ou aux Archives Rothschild de Londres, mais ils sont fragmentaires et ne permettent de reconstituer que très imparfaitement la provenance des objets; l'absence de photographies d'époque de l'intérieur complique encore la tâche[18]. Il est donc très difficile de reconstituer la logique d'exposition des œuvres, d'autant qu'une



SCULPTURES

1933

Philippe Malgouyres

Le visiteur qui découvre la villa Ephrussi est sans doute séduit par la mise en scène des jardins et des collections dans la villa. La sculpture joue un rôle prépondérant dans ce décor, mais son emploi ne rend pas justice à la collection : tout au plus voit-on quelques madones en stuc, divers fragments architecturaux intégrés à l'intérieur avec une pertinence relative et toutes sortes d'éléments lapidaires sur les façades et dans les jardins. Au-delà de cette impression pittoresque, il faut d'abord prendre la mesure de l'importance de la collection, en premier lieu sur un plan numérique, une abondance dont il est difficile de rendre compte : les éléments architecturaux, chapiteaux, pilastres et moulures, qui mériteraient une étude exhaustive, ne seront pas évoqués ici. Le second aspect est son incroyable variété : la collection comprend bon nombre de sculptures médiévales, allemandes, françaises, italiennes ou espagnoles, un ensemble très curieux de madones florentines en stuc, des fragments d'architecture principalement vénitiens et espagnols, de la sculpture de jardin. Outre cette énorme collection lapidaire, il aurait fallu pouvoir étudier les fragments de bois sculpté et doré provenant de retables, de clôtures de chœur, de tabernacles, de dais; mais aussi les portes françaises du XVIe siècle, les morceaux de meubles. Ce n'est donc qu'un premier aperçu de ces collections complexes que nous pouvons donner ici.

L'une des difficultés majeures dans l'étude de ces sculptures est l'absence de sources : autant l'activité de la baronne collectionneuse de porcelaines de Sèvres est lisible, autant ses achats dans ces domaines s'expliquent mal ou pas. Cette grande diversité ne reflète pas, en fait, un goût éclectique mais une absence de choix, comme le laisse entendre la lecture de l'inventaire après décès. C'est aujourd'hui la seule manière de visualiser la disposition des collections à l'époque de la baronne Ephrussi, et de tenter par là de comprendre son goût. Le décor de la villa, largement dominé par le XVIIIe siècle français, est pimenté de meubles piémontais et de plafonds vénitiens, ce qui crée une atmosphère de luxe informel, très « Côte d'Azur ». Le patio avait un caractère plus méditerranéen et archaïque : les objets de « haute époque » s'y mêlaient aux sièges Louis XIII et aux boiseries de la Renaissance. Dans ce contexte étaient accrochés quelques primitifs italiens et espagnols, une niche en albâtre[1] et un fragment de tabernacle florentin en terre vernissée[2] (fig. 7). Dans l'antichambre du patio, outre la cheminée composite encore en place se trouvait une autre façade de tabernacle[3] (fig. 6). En revanche, on cherche en vain les reliefs d'albâtre espagnols de la Renaissance, les madones florentines ou les statues gothiques. Une seule de ces madones était présentée à l'étage, un « Bas-relief : Vierge et Enfant d'après Della Robbia, dans un cadre Renaissance italienne, plâtre teinté » dont il n'est pas fait grand cas. C'est en fait dans le vaste fourre-tout qu'étaient les sous-sols de la villa que l'on trouve trace de ces œuvres : dans le garde-meubles, « environ 43 pièces en marbre sculpté, pierre sculptée et terre cuite composées de : statues de saintes femmes, enfants, amours, Sts. Personnages bas-reliefs etc… Caisse contenant un *haut-relief* : Vierge et Enfant, en terre cuite… Environ 30 pièces : encadrements, panneaux, groupes de Vierge et Enfants, sains [*sic*] personnages en terre cuite, bois, carton et marbre, bustes de personnages de profil en marbre sculpté », et dans les placards « Environ 70 pièces en bois sculpté, marbre sculpté, terre cuite, faïence, mosaïque, Renaissance italienne et autres : encadrements, bas-reliefs, peintures, statuettes, plats, motifs, bustes de saintes femmes, etc. ».

Force est donc de constater que ces œuvres n'avaient trouvé aucune place ni aucun emploi dans l'aménagement de la villa tel qu'il nous est connu, et il est fort douteux qu'elles aient été collectionnées très consciemment ou amassées avec un intérêt esthétique ou intellectuel. La lassitude du clerc chargé de l'inventaire devant ces lots (et le désordre dans lequel ces objets devaient se trouver, comme aujourd'hui) contraste avec le soin qu'il apporte d'ordinaire à sa tâche, puisqu'il ne craint pas de comptabiliser « 56 torchons usagés », ou de mentionner scrupuleusement une « table de bois blanc » dans le garage. Il est donc bien difficile de donner du sens à ce rassemblement étonnant. Nous imaginons qu'il a été constitué en vue de la construction de la villa, qui devait sans doute intégrer dans son architecture un grand nombre d'éléments anciens. On dut alors acquérir des lots de jambages, de pilastres, de monuments dépecés, mais aussi de grilles de fer forgé et de portes.

Un rapport rédigé par Albert Tournaire (1862-1958) nous donne une image très évocatrice de la villa peu avant 1938. Cet architecte niçois, prix de Rome et premier conservateur du musée Ile-de-France, fait un rapport à ses confrères de l'Académie des beaux-arts. Il y décrit les travaux de transformation menés par lui dans la villa pour en faire un musée ainsi que le « programme » de son accrochage. Il évoque ensuite le jardin : « Parmi tant d'autres parties inabordables, il faut signaler une sorte d'enceinte encadrée de murs et qu'on appelait le cimetière. Là avaient été entassés pendant de



Fig. 1 : Vue du « jardin lapidaire », Saint-Jean-Cap-Ferrat, villa Ephrussi de Rothschild.

longues années des colonnes de marbre, de pierre, de granit, des chapiteaux, des corniches, des gargouilles, des vases, des vasques de toute nature, des bas-reliefs en marbre, en pierre, des objets de terre cuite, des clôtures, des grilles, des balcons en fer forgé, etc. Tous ces fragments étaient posés pêle-mêle les uns sur les autres au hasard de l'ordre dans lequel ils avaient été apportés. On comprend que dans ces conditions, beaucoup d'entre eux aient été brisés l'un par l'autre [...]. La rouille des fers forgés entraînée par la pluie sur les marbres avait maculé ceux-ci au point que beaucoup n'ont pu être nettoyés. Dans cet amoncellement de fragments de toutes natures, il a fallu en choisir certains, les réparer, les mettre en valeur en les faisant servir de décoration de la cour d'arrivée, des terrasses et aussi des jardins. Le reste sera présenté sur place comme dans une cour de musée[4] » (fig. 1). Dans les papiers encore conservés à la villa se trouve un portefeuille comprenant toutes sortes de documents iconographiques qui appartiennent à l'une des phases des travaux : photographies d'objets de la Renaissance, catalogues de mouleurs. Parmi ceux-ci, une photographie de la cour du musée Calvet à Avignon, avec son musée lapidaire en plein air, qui fut sûrement le modèle de l'aménagement de Tournaire. Après la guerre, celui-ci prit apparemment la décision de vendre une partie de ces vieilles pierres et des grilles de fer forgé, sans que l'on sache précisément quoi[5].

La collection est riche de nombreux éléments lapidaires, pilastres, fenestrages, éléments décoratifs, qui furent visiblement acquis pour être intégrés au projet architectural. Manifestement, ce parti fut abandonné et la plupart des éléments sculptés de la construction sont des copies modernes et des moulages répétitifs. Les fragments appliqués sur les façades et à l'intérieur semblent avoir été posés dans un second temps, lors des aménagements imaginés par l'Institut. Cet énorme ensemble, aujourd'hui dispersé entre les caves, le jardin, les façades et les salles, compte une grande variété d'éléments, des sculptures les plus banales à des œuvres de grand intérêt. Il ne semble pas trouver son origine dans un désir de collection à proprement parler : il s'agit plutôt de constituer un stock d'accessoires pour décorateur. On a le sentiment que ces fragments d'architecture ou de décor ont été acquis par lots, probablement à l'instigation de l'architecte, et qu'ils ne reflètent guère les préoccupations de la baronne. Une étude plus serrée permettrait sans doute de découvrir une provenance commune pour des fragments dispersés. Par exemple, dans le « jardin lapidaire » se trouvent quatre fragments d'arcature d'assez belle qualité, de la première moitié du XVe siècle : dans un décor de feuillages et de pinacles, quatre anges musiciens ornent la retombée de l'arc. Ils jouent respectivement de la chalémie, du tambour et du psaltérion ; le quatrième tient un flambeau. Ils proviennent manifestement d'un même monument dépecé.

Les raisons de l'achat de telle ou telle pièce laissent cependant perplexe : si l'on peut concevoir que des dais de bois doré, des pinacles gothiques ou des panneaux sculptés puissent contribuer à créer un écrin pittoresque pour la présentation de sculptures ou de peintures, il n'en va pas de même de certains fragments de mobilier

PEINTURES ITALIENNES ET ESPAGNOLES

1933

Esther Moench

Étudier les collections de peintures italiennes et espagnoles de Béatrice Ephrussi de Rothschild relève de la gageure : la disparition des archives, la nature éclectique d'un ensemble d'où les chefs-d'œuvre sont quasiment absents et la difficulté d'accès aux œuvres apparaissent comme autant d'obstacles pour dessiner une figure de Béatrice collectionneuse qui soit plus qu'une simple silhouette à contre-jour. Et dans un contexte dominé par les jardins et les arts décoratifs, la peinture apparaît un peu comme la parente pauvre de la villa. L'étude des tableaux les plus anciens de la collection, à l'exception de l'admirable retable du Maître de Cési, laisse perplexe quant à la réelle curiosité de Béatrice pour la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance en provenance d'Italie ou d'Espagne. Mais elle est à l'aise dans le grand siècle vénitien : les plafonds de Pellegrini, Tiepolo et Cedini sont des choix heureux. On s'étonne en revanche de l'absence totale de la peinture nordique : Béatrice avait pourtant hérité de son père Alphonse plusieurs tableaux des écoles du Nord, mais elle décidera de les vendre en 1920[1]. Rien d'étonnant, donc, si la plupart des œuvres présentées ici sont inédites : elles ont peu intéressé les critiques[2] et les rares ouvrages monographiques sur la villa les mentionnent à peine[3]. Malgré l'absence de documentation, on peut penser que les acquisitions ont dû se faire entre 1905 et 1921, et que la plupart des œuvres ont toujours été à la villa[4].

Le caractère éclectique de l'ensemble paraît indiquer que les achats ont été guidés davantage par les hasards que par une volonté de collection. Béatrice se distingue donc, à une époque où l'on passe de la collection généraliste à celle de spécialiste, comme on le voit pour Adolphe de Rothschild, qui lègue au musée du Louvre sa collection d'orfèvrerie religieuse, ou pour Ferdinand, qui lègue un ensemble de même nature au British Museum[5]. Elle se révèle aussi très différente de son amie Nélie Jacquemart-André, collectionneuse de cœur, qui établira pour son « musée italien » un véritable « programme », prenant conseil auprès d'éminents spécialistes parmi lesquels on compte Wilhelm von Bode, directeur des musées de Berlin, Louis Courajod ou Eugène Müntz[6]. Il serait tout aussi hasardeux de mettre sa collection en perspective avec les ensembles constitués par les collectionneuses américaines contemporaines, Isabella Stewart Gardner ou Susan Cornelia Warren, qui suivent aveuglément l'avis de Bernard Berenson pour chaque achat de primitif[7]. Sa quête est ailleurs.

UNE PRÉDILECTION POUR LE DÉCOR

Sans doute la baronne sacrifiait-elle à une vogue désormais bien établie, où le goût pour l'Italie était stimulé par des facteurs bien décryptés par Francis Haskell[8]. L'attirance pour l'Italie, et Venise en particulier, était déjà bien présente chez les Rothschild de la génération précédente : dès 1860, Eugène Lami part avec Betty, la femme de James de Rothschild, « étudier l'art décoratif en vue de l'aménagement du grand hall » de Ferrières[9]. Et c'est bien de décoration qu'il s'agit ici aussi, plus que de collection. On s'étonne que ces peintures religieuses, les « fonds d'or », soient souvent intégrées à l'architecture de la villa[10]. Ainsi l'admirable retable du Maître de Cési figurant l'Assomption de la Vierge encadrée de deux volets illustrant des scènes de la Dormition est-il démembré dans les années 1920 : les volets, doublés par des panneaux espagnols (*Saint Pierre* et *Saint Bernard*), deviennent, à la demande de Béatrice ou de l'un de ses architectes décorateurs, les battants de la « porte de Sienne », comme on avait coutume de l'appeler à la villa[11]. Un destin décoratif semblable attend la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges*, une œuvre composite peut-être due à un peintre d'Italie centrale, flanquée de deux anges modernes. La peinture, enchâssée dans une lourde menuiserie, finira en dessus-de-porte dans le patio, tout comme la belle *Vierge à l'Enfant* florentine de Lippo d'Andrea. Ce goût pour les installations en dessus-de-porte était-il dicté par l'amour que Béatrice portait au XVIIIe siècle français ? Quant aux panneaux de plafonds lombards, certains orneront… un porte-manteau.

LA PEINTURE TOSCANE ET D'ITALIE CENTRALE : UN CHOIX CLASSIQUE

Dans cet ensemble disparate, dont les éléments ont connu bien des modes de présentation, le grand retable du Maître de Cési (fig. 1) s'affirme d'emblée comme le chef-d'œuvre de la collection : Roberto Longhi l'avait bien compris, malgré les vernis et repeints qui le défiguraient alors[12]. Cet artiste, qui doit son nom à un *paliotto* daté de 1308 figurant une Vierge à l'Enfant, autrefois à l'église Santa Maria de Cési, travaillait dans le sud de l'Ombrie à la fin du Duecento et au début du Trecento.



Fig. 1 : Maître de Cesi, *L'Assomption de la Vierge dans les bras du Christ* (panneau central)
et *Huit scènes de la Mort de la Vierge* (volets latéraux),
Spolète, vers 1300, tempera sur bois,
Paris, en dépôt au musée Marmottan, inv. MS P 4731.

LE XVIIIe SIÈCLE À LA VILLA EPHRUSSI DE ROTHSCHILD

1933

Ulrich Leben

LE LEGS D'UNE GRANDE COLLECTIONNEUSE

« Je lègue à l'Institut de France, pour l'Académie des Beaux-Arts, la Villa "Ile-de-France", à Saint-Jean-Cap-Ferrat, avec tout le mobilier et les objets d'art, ainsi que les jardins qui l'entourent, pour en faire un musée. [...] Je lègue à ce musée tous les objets d'art que je possède, soit à Paris, 19, avenue Foch, soit à Monte-Carlo, Villa "Soleil" et Villa "Rose de France", tableaux, meubles, porcelaines, tapisseries, etc. [1] »
Telle est la clause du testament de Béatrice Ephrussi de Rothschild, daté du 25 février 1933, qui devait décider de l'avenir de ses importantes collections d'art aujourd'hui conservées à la villa de Saint-Jean-Cap-Ferrat [2]. Elle émet aussi le souhait que le futur musée conserve l'aspect vivant d'une demeure occupée, en des termes éloquents : « Je désire que le Musée garde l'aspect actuel d'un salon dans la mesure du possible, que les objets précieux soient dans des vitrines [...]. Je désire qu'on mette sur la porte d'entrée l'inscription suivante gravée en lettres d'or ou gris foncé sur une plaque de marbre rose : Musée Ile-de-France fondé par Mme Ephrussi en souvenir de son Père Alphonse de Rothschild et de sa mère Eleonora de Rothschild. »
Cet hommage affectueux à ses parents inscrit pour la postérité l'idée que « collectionner » était une affaire de famille, à laquelle elle a consacré sa vie. Pourquoi la villa Ile-de-France, et non telle ou telle de ses autres résidences? Il ne fait nul doute que Béatrice était consciente que la villa était pour elle un aboutissement : c'est pour cette raison qu'elle a opté pour le site de Saint-Jean-Cap-Ferrat, où seraient réunies toutes ses collections [3].

LA VILLA ILE-DE-FRANCE

La haute société de l'époque fait d'une villégiature hivernale dans le Midi un séjour incontournable. Béatrice et Maurice Ephrussi nourrissent dès les années 1900 le projet de se faire construire une villa sur la Côte d'Azur. En premiers points de chute, ils posséderont les villas Béatrice et Saint-Honoré à Cannes.
L'héritage de la considérable fortune paternelle, partagée avec son frère en 1905, éveillera chez Béatrice un mordant désir de bâtir et de créer. Cela commence juste après la succession, avec l'acquisition de l'un des plus beaux sites du cap Ferrat et la construction de la villa Ile-de-France, dont la vue surplombe la mer de trois côtés. Le grand œuvre achevé, la villa connut après 1911 quelques années de faste, semées de grandes réceptions [4].
En des termes romancés, Élisabeth de Gramont relate le coup de cœur qui a donné naissance à la villa Ile-de-France : « Fatiguée d'une longue station assise à la table de jeu de Monte-Carlo, elle voulut respirer un air frais et se dirigea vers les hauteurs de Cap-Ferrat. Là, elle quitta son auto. Une petite pente, qui montait à travers les oliviers, les lentisques et les pins, lui plut et soudain elle se trouve au sommet d'une colline d'où elle pouvait à la fois plonger son regard sur une double baie : la rade de Villefranche, la baie de Beaulieu, et elle pensa : "Ce paysage équivaut à la mer Intérieure du Japon, le plus beau site du monde : de l'eau, des montagnes, des reflets, des horizons. Je le veux [5]." »
Béatrice voyait en effet sa propriété comme un paquebot flottant sur les eaux clémentes de la Méditerranée, la demeure ouverte sur un pont géant terminé en proue par un temple de l'Amour, dernier point de mire avant la mer : *Ile-de-France* est le nom d'un paquebot sur lequel Béatrice a fait de nombreux voyages.
Dans un prodigieux travail de défi à la nature, et avec un rare souci du détail et de l'esthétique, la baronne a imaginé, par une incroyable succession de plans, dessins et maquettes grandeur nature, une sorte d'Éden intégrant éléments végétaux et minéraux, parsemé de véritables pièces de collection.
Avec le début de la Grande Guerre et la mort de Maurice Ephrussi en 1916, Béatrice poursuivra ses projets ambitieux de construction à Saint-Jean-Cap-Ferrat de façon moins intense. Pour la décoration et l'ameublement de toutes ses résidences, elle restera fidèle au goût familial pour le mobilier et les éléments de décor intérieur anciens, avec une préférence pour le XVIIIe siècle.
Le legs de Béatrice Ephrussi de Rothschild a vu le rapatriement à la villa Ile-de-France des meubles et objets d'art qui ornaient ses autres résidences [6]. L'aménagement de la villa en musée a entraîné un « allègement » : un grand nombre de meubles et d'objets d'art sont ainsi relégués dans les réserves, et certains des plus beaux tableaux dans des coffres ou, pour les impressionnistes, en dépôt au musée Marmottan, à Paris. Les boiseries, les meubles, les peintures et les dessins encore en place permettent cependant de se faire une idée du goût de Béatrice Ephrussi de Rothschild.



PORCELAINES FRANÇAISES
1933

Guillaume Séret

Conformément aux termes du testament du 25 février 1933 de Béatrice Ephrussi, le baron Édouard de Rothschild informait par lettre du 11 avril 1934 l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France du legs consenti en sa faveur par sa défunte sœur. Ces dispositions devaient permettre la création à Saint-Jean-Cap-Ferrat d'un musée réunissant les œuvres d'art qui, du vivant de Béatrice Ephrussi, étaient présentées dans son hôtel particulier parisien et ses villas Ile-de-France de Saint-Jean-Cap-Ferrat, Rose de France et Soleil de Monte-Carlo. Au premier rang de ces œuvres figurait une exceptionnelle collection de céramiques françaises du XVIIIe siècle, en pâte tendre (Saint-Cloud, Chantilly, Mennecy, Sceaux et surtout Vincennes-Sèvres) ou pâte dure (manufactures de Niderviller, de Sèvres, du duc d'Orléans et de Locré à Paris), très largement dominée par les productions de Vincennes-Sèvres[1] mais qui comptait aussi quelques faïences (Sceaux et Strasbourg). Même si quelques rares étiquettes d'antiquaires ont subsisté, l'absence de factures contrarie grandement notre connaissance des grandes phases de constitution de cette très volumineuse collection qui, de plus, fit l'objet d'incessantes fluctuations. Cette particularité n'est que très partiellement compensée par la liste des œuvres léguées par le baron Alphonse de Rothschild à sa fille. Les inventaires de 1934[2], nonobstant leur caractère souvent laconique, permettent quant à eux d'identifier nombre de porcelaines dans ces quatre résidences et d'en relever de multiples autres dont le sort actuel demeure malheureusement indéterminé[3].

LES JEUNES ANNÉES

Quelques éléments biographiques

Béatrice Ephrussi de Rothschild, plus connue sous le prénom de Béatrice, a vu le jour le 14 septembre 1864 à Paris. Elle est la fille du baron Alphonse de Rothschild (1827-1905), qui a succédé à son père – le fameux baron James (1792-1868) – à la tête de la branche française et occupe les fonctions de régent de la Banque de France, et de Léonora – dite Laurie – de Rothschild (1837-1911), de la branche anglaise. Son enfance se déroule entre l'hôtel particulier de la rue Saint-Florentin, à Paris, et le château de Ferrières, en Seine-et-Marne, où sont rassemblées les collections d'œuvres d'art de la famille. Le 5 juin 1883 est célébré à Paris, à la mairie du 1er arrondissement, le mariage civil de Béatrice avec Maurice Ephrussi, sujet russe né le 18 novembre 1849. La cérémonie religieuse se tient le lendemain à la synagogue de la rue de la Victoire. De même que les fiançailles[4], ces cérémonies constituent autant d'occasions pour le jeune ménage de recevoir de nombreux présents : bijoux, services de table en porcelaine – tel celui « en attributs et guirlandes » et « double feston bleu[5] » –, argenterie, meubles et œuvres d'art ou encore automobile.

Son certificat de mariage désigne Maurice Ephrussi – qui, avec son frère Michel, dirige les bureaux parisiens d'« Ephrussi et Cie » – comme « propriétaire foncier ». Il possède une vaste propriété à Fontainebleau[6], et ce familier des champs de courses de Longchamp entraîne les chevaux de sa propre écurie (aux couleurs de la famille : pois bleus et jaunes) dans le haras du domaine de Reux, en Normandie. Au début de leur union, ponctuée de multiples mondanités, Béatrice et Maurice Ephrussi occupent un logement au 15, rue de Berri mais, le 22 janvier 1887, peu après la disparition de sa grand-mère paternelle, Béatrice Ephrussi achète pour 2 474 305 francs au duc de Nemours[7] un hôtel particulier situé au 19, avenue du Bois-de-Boulogne. Édifié en 1859 par l'architecte Jean Alexandre Thierry, l'hôtel de Monpelas est l'objet – avant que l'aménagement des villas de la Côte d'Azur ne le supplante – de toutes les attentions[8] de Béatrice Ephrussi et constitue l'écrin privilégié de ses collections.

Une passion familiale pour les porcelaines françaises

Cette prédilection ne procède pas de la seule filiation Rothschild – les membres de la famille possédaient les plus exceptionnelles collections en mains privées de leur temps – car plusieurs Ephrussi – au regard de leurs achats de 1895 à 1907 dans les ventes aux enchères publiques – étaient en la matière tout sauf de simples amateurs. Ainsi l'un de ses membres acquit-il, lors de la dispersion du contenu du château de Vaux-Praslin, en 1875, un « sucrier [...], fond bleu lapis et médaillons d'oiseaux[9] » pour 500 francs – sans doute celui qui est infructueusement proposé par Béatrice Ephrussi aux enchères en 1920[10], et encore l'un des « douze petits pots à crême couverts [...]. Fond gros bleu rehaussé de dorure et réserves d'oiseaux » du salon Rose de Paris – et une « écuelle à deux anses avec couvercle et plateau ovale [...], fond gros bleu et médaillons de fleurs encadrés d'ornements d'or[11] » pour 1 120 francs et, lors de la vente de Léopold, 2e baron d'Ivry, en 1884, une « petite table d'encoignure, du temps de Louis XV, en palissandre et bois de rose reposant sur



PORCELAINES ÉTRANGÈRES
1933

Guillaume Séret

La collection de porcelaines étrangères de Béatrice Ephrussi est composée principalement de productions allemandes (Berlin, Fürstenberg, Höchst, Ludwigsburg, Mayence et Meissen) auxquelles s'ajoutent quelques porcelaines d'Angleterre – notamment des plaques de Wedgwood[1] ou des pièces provenant de Chelsea – et même de Suisse (comme la « bouquetière en ancienne porcelaine [de Nyon] blanc et or à décor de bleuets » inventoriée, en 1934, dans un placard de Paris). Plusieurs services de table, quelques éléments de déjeuner isolés et de tout aussi rares pièces de toilette y figurent en bonne place, mais l'aspect le plus séduisant de la collection tient à ses nombreux objets montés (pendule, appliques et lanternes à fleurs de porcelaine) et à ses superbes groupes et statuettes de comédiens italiens, chasseurs, bergers ou animaux. L'ensemble de la collection – ou du moins ce qu'il en subsiste – est présenté, depuis la disparition de Béatrice Ephrussi, dans sa villa Ile-de-France de Saint-Jean-Cap-Ferrat, qui réunit aussi des œuvres issues de son hôtel particulier de Paris et de ses villas Rose de France et Soleil à Monte-Carlo.

Comme pour ses porcelaines françaises, Béatrice Ephrussi – qui était une cliente exigeante mais fidèle – bénéficiait des conseils avisés de fournisseurs attitrés, une poignée de marchands qui avaient acquis sa confiance et pouvaient si nécessaire, au cours des ventes publiques, enchérir discrètement pour son compte. Nombre de ces professionnels s'affairaient auprès d'autres Rothschild et devaient savamment tirer parti – et, accessoirement, profit – de l'émulation qui s'exerçait au sein même de la famille. Mais si certaines marques peintes propres à Sèvres sont parfois précisées dans les catalogues de vente, il en va tout autrement pour les porcelaines étrangères. Sibyllines au possible, à moins que l'on ne procède à des rapprochements hasardeux, les descriptions incitent à la plus extrême prudence. Cette particularité – qui s'ajoute, comme pour l'ensemble des œuvres d'art léguées par Béatrice Ephrussi, à l'absence ô combien préjudiciable de ses éventuels registres d'achats – explique tout ou partie des difficultés que l'on a pour appréhender les principales étapes de la constitution de la collection.

CONSTITUTION DE LA COLLECTION

Poids de l'influence familiale ?

La collection de porcelaines étrangères de Béatrice Ephrussi est très représentative d'un goût que partageaient à la même époque tous les autres membres de la famille Rothschild. Au sein de l'ascendance directe de Béatrice Ephrussi, les références d'achats de porcelaines étrangères font cruellement défaut, même si manifestement son grand-père, le baron James de Rothschild, se laissa tenter le 5 février 1841 par « une paire de vases en porcelaine de Saxe[2] » qui lui fut facturée 816,75 francs. Quelques mois à peine avant de décéder, le baron James s'occupait encore de compléter sa collection, comme en témoigne un « vase vieux Saxe[3] » acquis, le 20 juin 1868, grâce à Charles Mannheim. Ce dernier – qui officiait en tant qu'expert en objets d'art dans les grandes dispersions de l'époque – servit, en maintes circonstances, d'intermédiaire à divers membres de la famille, mais certains autres affectionnaient également beaucoup l'ambiance des salles de ventes et participaient même parfois directement aux enchères. Sir Anthony de Rothschild, à la fois cousin germain du baron Alphonse et oncle paternel de l'épouse de ce dernier, appartenait à cette seconde catégorie de collectionneurs. Il acquit de nombreuses porcelaines étrangères en 1855, lors de la vente des collections de Ralph Bernal[4]. En ce qui concerne les collections du baron Edmond James de Rothschild, seul est admis – et encore nombre d'étapes demeurent-elles assez obscures – le fait que « deux paires de chenets en porcelaine de Saxe[5] » provenaient du baron Double[6]… Tout aussi volumineuse, la collection du baron Gustave de Rothschild fut majoritairement constituée auprès de marchands (Émile Barré, Baum, Alfred Beurdeley, Goldschmidt, Ernest Meyer, Rosenberg, Georges Samary, Jacques Seligmann ou Henri Stettiner)[7].

L'inventaire de son hôtel de la rue Saint-Florentin révèle que le baron Alphonse de Rothschild possédait une importante collection mais, paradoxalement, le legs d'œuvres d'art à sa fille – somptueux pour ce qui est des pièces de Sèvres – ne comprenait aucune porcelaine étrangère ! Au cours de son existence, Béatrice Ephrussi a sans aucun doute reçu des présents en porcelaine étrangère – car son entourage ne pouvait ignorer qu'elle les appréciât – et ceux qui lui ont été remis à l'occasion de son mariage, en 1883, pourraient avoir compris tout ou partie des « deux services de table ou à entremets en ancienne porcelaine [de Fürstenberg et Saxe], décor paysages, volatiles, insectes et fleurs, composés d'environ : deux cent soixante quinze pièces (275) : soupières, rondes et ovales, grands plats ronds et ovales, raviers, saucières, compotiers et assiettes plates et creuses[8] », les « douze couteaux manches en ancienne porcelaine [de Saxe] » voire la « jardinière brûle parfum



BISCUITS
1933

Guillaume Séret

Collectionneur averti de vases, de services ou de plaques de porcelaine de Sèvres, le baron Alphonse de Rothschild ne semble pas avoir cédé à l'engouement suscité par les biscuits produits à la manufacture. Aussi l'inventaire de sa résidence parisienne, l'hôtel de Saint-Florentin, ne recensait-il, dans diverses armoires, que « 2 groupes biscuit de Sèvres » et « 1 groupe biscuit de Sèvres ». À la différence de son père, Béatrice Ephrussi affectionnait autant cette matière à l'aspect éclatant que ce support propice aux sujets aimables et posséda plusieurs de ces délicates statuettes; toutes n'étaient cependant pas issues de la manufacture royale…

UNE PRÉDILECTION POUR LES PENDULES ORNÉES DE BISCUIT

À la suite de placements hasardeux, Maurice Ephrussi fut contraint d'emprunter des fonds à son beau-père et, le 22 juillet 1904, céda à ce dernier, pour le rembourser, pour 907 950 francs de meubles et objets d'art [1]. À cette occasion fut dressé un inventaire non exhaustif des œuvres d'art garnissant l'hôtel de Monpelas. S'il livre quelques informations sommaires sur la composition de la collection à cette date, ce document très laconique ne dissipe pas le flot d'incertitudes sur la façon dont celle-ci s'est constituée. Seul semble acquis le fait que la « pendule en biscuit de Sèvres montée [en] bronze » qui figurait dans le grand salon est celle qui s'y trouvait toujours, trente ans plus tard, à la mort de Béatrice Ephrussi. Cette « pendule en biscuit et bronzes dorés, cadran surmonté d'un sujet Apollon entouré de mouton, chèvre et chien. Époque Louis XVI » (fig. 3) possède un cadran signé « Ch. Peromet à Paris ». Une pendule de ce modèle, datée vers 1780 et attribuée à une manufacture parisienne, est conservée au musée de l'hôtel de Berny à Amiens [2]. Sont également identifiées une pendule très similaire (collection particulière [3]), au cadran marqué « Gavelle L^{né} à Paris », et une autre (marché de l'art [4]), de la manufacture dite du duc d'Angoulême et au cadran signé de Dupas, avec quelques variantes. Béatrice Ephrussi, qui les appréciait, possédait une autre pendule en biscuit dans deux de ses autres résidences. Dans un débarras, au second étage de la villa Rose de France de Monte-Carlo, était en effet inventoriée une « pendule biscuit Directoire Vénus et Amour » et la lingerie de sa villa Ile-de-France de Saint-Jean-Cap-Ferrat comprenait une seconde « pendule Directoire en biscuit : Vénus, amour et colombes ». Ces deux pendules correspondent sans doute à celles qui sont toujours conservées à Saint-Jean-Cap-Ferrat, aux cadrans signés de Joseph-Marie Revel (fig. 1), actif au Palais-Royal de 1787 à 1790, peut-être celle vendue en 1930 [5], et de Michel-François Piolaine, qui accéda à la maîtrise en 1787.

Ce n'est sans doute pas un hasard si Béatrice Ephrussi disposa, dans son salon Bleu de Paris, une « garniture de cheminée marbre blanc et bronzes dorés époque Louis XVI, composée de : pendule borne surmontée de 2 amours, au-dessus du cadran : Vénus accroupie près d'une colombe et de 2 statuettes de Vénus près d'un chien et d'une colombe, socle fût soubassement marbre bleu turquin » (fig. 5) dont les figurines évoquaient, au risque bien réel de s'y méprendre, l'art délicat du biscuit. Une même figure féminine orne une seconde pendule (collection particulière [6]) de forme très proche et au cadran signé « Vaillant à Paris ».

Sans doute la présence, dans l'angle d'une gouache de Nicolas Lavreince, d'une baigneuse assise s'essuyant le pied droit [7], statuette évoquant à merveille l'art du biscuit, convainquit-elle Béatrice Ephrussi d'acquérir *Le Billet doux* offert aux enchères en 1900 [8]. Béatrice Ephrussi affectionnait les scènes d'intérieur de cet artiste, dont elle possédait deux autres gouaches, *La Lecture* et *Le Curieux caché*. Ces trois œuvres furent inventoriées, en 1934, dans sa chambre à coucher de Paris.

Lors du mariage à Paris, le 16 janvier 1916, de son cousin germain, le baron Maurice de Rothschild, avec Noémie Halphen, Béatrice Ephrussi offrit au couple une pendule en biscuit de Sèvres [9]. Aucun élément ne permet toutefois de déterminer si ce présent avait été spécialement acquis à cette fin ou s'il provenait des collections de sa donatrice.

DES BISCUITS AUX MULTIPLES ORIGINES

Dans la lingerie de Béatrice Ephrussi, à la villa Ile-de-France, se trouvaient « 2 groupes en biscuit Vénus et Amour – Phryné et Amour ». La paternité de ceux-ci, qui pourrait avoir échappé à la vigilance de leur propriétaire, revenait à Louis Simon Boizot. *L'Amour rémouleur* [10] (fig. 4) est réalisé en 1773 par Louis Simon Boizot. Son premier exemplaire fut vendu, au cours du premier semestre 1773, au marchand Bachelier pour 120 livres. Louis XVI acheta, en 1780, « 1 groupe l'Amour rémouleur » en même temps



Fig. 1 : Pendule, Paris, vers 1775-1780, biscuit, marbre, bronze doré et cadran émaillé marqué : *Joseph-Marie Revel au Palais-Royal*, Saint-Jean-Cap-Ferrat, villa Ephrussi de Rothschild, inv. 1837.



Fig. 2 : Pendule, Paris, vers 1780, biscuit, marbre, bronze doré et cadran émaillé marqué : *Michel-François Piolaine à Paris*, Saint-Jean-Cap-Ferrat, villa Ephrussi de Rothschild, inv. MS 110.

que « 1 groupe l'Amour aiguisant ses flèches » (96 livres l'unité). Ces groupes – qui étaient initialement destinés à un surtout de table du château de Versailles – furent agrémentés, le 1er septembre 1781, de « 2 socles » (30 livres l'unité). Le roi acquit encore en 1786, au titre des remplacements destinés au château de Rambouillet, « 2 groupes l'Amour rémouleur et pt » et « 2 socles [11] ». En témoignent encore à ce jour des exemplaires conservés aux châteaux de Pavlovsk [12] et de Versailles [13] ou en mains privées [14]. Quant à celui de Béatrice Ephrussi, ce pourrait être le « groupe en ancien biscuit de Sèvres : L'Amour rémouleur. Sous le socle ovale, l'indication du sujet [15] » payé 480 francs en 1914.

L'Amour piqué par une abeille – qui possède un pendant, *L'Amour caressant la Jeunesse* – apparaît, dans une vente au comptant, dès le 26 décembre 1774. Son prix de 132 livres suggère qu'il s'agit d'un modèle de seconde grandeur car celui d'un exemplaire en première grandeur était de 168 livres. Avec une préférence pour la seconde grandeur (avec ou sans socle), Louis XVI s'offrit plusieurs groupes de ce modèle – toujours accompagné de son pendant – en 1775, 1776, 1780 pour son service de Compiègne, 1781 et le 11 mai 1783. Seul *L'Amour piqué par une abeille* fut acquis, en 1786, pour les remplacements de Rambouillet. Le prix de ce groupe ne tarda pas à baisser. Louis XVI paya, au premier semestre 1789, 120 livres un exemplaire seul puis, le 20 décembre 1789, 96 livres chacun des pendants… Le roi fit placer les siens dans ses différentes résidences. Deux pendants avec socles furent inventoriés en janvier 1781 à Fontainebleau et « 2 groupes l'Amour piqué par une abeille et l'Amour caressant la jeunesse » furent prisés 72 livres, le 30 brumaire an II (20 novembre 1793), parmi les porcelaines examinées à Marly pour être vendues « à l'exposition qui doit avoir lieu au Louvre [16] ». L'engouement pour ce modèle affecta également d'autres membres de la famille royale. La comtesse d'Artois se laissa tenter le 10 mars 1788, et fut imitée dès le 4 septembre suivant par le duc d'Orléans [17]. Plusieurs de ces groupes – qui pouvaient au besoin être inclus dans des surtouts de table – furent offerts comme présents diplomatiques : le 30 avril 1777 à Joseph II d'Autriche, le 22 juin 1784 à Gustave III de Suède, le 12 juin 1786 à l'archiduc Ferdinand d'Autriche, le 28 août 1786 au duc de Saxe-Teschen [18]. Un autre exemplaire fut facturé, en juin 1779, à la cour de Russie [19]… Seuls en témoignent ceux qui sont conservés au château de Pavlovsk [20], à la Thomas Jefferson Memorial Foundation [21] ou encore en mains privées [22]. Celui de Béatrice Ephrussi pourrait être le « groupe en biscuit : Vénus et l'Amour; auprès d'eux, une ruche [23] » adjugé 295 francs en 1904.

Singulier hasard, Béatrice Ephrussi posséda une autre œuvre de Boizot, *L'Amour allumant son flambeau* (collection particulière [24]), mais elle ne conserva pas ce groupe de terre cuite.

Béatrice Ephrussi ne resta pas insensible aux charmes de Léda, dont elle posséda de multiples représentations sous diverses formes; elle avait probablement en mémoire « 1 Groupe Statuette marbre blanc Léda XVIIIe » que son père, le baron Alphonse de Rothschild, exposait dans le salon de la terrasse de l'hôtel de la rue Saint-Florentin. Ainsi, dans sa chambre à coucher de Paris se trouvaient, en 1934, « deux groupes Tanagra : Léda et Bacchus » tandis qu'un « panneau peint décor Léda (amours et rinceaux), faisant partie d'une décoration Ile de France » ornait, à la même époque, une grande chambre du deuxième étage de sa villa Rose de France. Les placards de sa chambre à coucher parisienne renfermaient encore un « groupe en ancienne porcelaine [de Ludwigsburg] blanche Leda » et surtout « deux groupes en biscuit : Léda et le cygne – Vénus corrigeant l'Amour ». Que le passage en vente, en 1901, d'un « groupe : Léda et le Cygne. Ancien biscuit de Niderviller [25] » et, en 1909, d'un second « groupe en biscuit : Léda et le cygne [26] » soit

TEXTILES
1933

Marie-Anne Privat-Savigny

Béatrice de Rothschild manifestait un intérêt incontestable pour le textile dans toute sa diversité. Les armoires des pièces de fonction du rez-de-chaussée de son hôtel, avenue Foch, garnies des textiles les plus variés décrits par son inventaire après décès, en constituent le principal témoignage. Cet inventaire et ceux des collections de la villa Ephrussi de Saint-Jean-Cap-Ferrat sont d'autant plus précieux que, comme pour les autres objets, les sources manquent. Au mieux dispose-t-on de quelques indices sur les modes d'acquisition grâce aux étiquettes manuscrites que portent encore certains textiles. Malgré cette absence de sources, l'étude de la collection Ephrussi et sa comparaison avec d'autres collections contemporaines permettent de la caractériser mais aussi de l'inscrire dans l'histoire du goût du premier tiers du XXe siècle.
La collection comprend plus de quatre cents numéros. Outre son importance numérique, il faut en constater l'étonnante diversité, autant par la nature des textiles que par leur qualité. Des pièces exceptionnelles et rares, dans les domaines du textile, de la broderie, de la tapisserie ou du tapis, côtoient l'étoffe la plus banale. La collection paraît essentiellement dédiée à la décoration intérieure, comme beaucoup de collections de textiles anciens contemporaines, même de très haut niveau. De nombreuses broderies destinées à orner des robes de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle sont en effet découpées, partiellement tronquées, ayant sans doute été acquises pour le décor. Force est de constater que la plupart des textiles décrits par les inventaires des deux demeures de Béatrice ont une vocation décorative : il s'agit de tapis, de tapisseries, de tentures brodées ou de garnitures de sièges. Toutefois, l'auteur de l'inventaire de l'hôtel de l'avenue Foch réserve un chapitre complet aux étoffes, qu'il décrit avec précision, même si les descriptions demeurent souvent insuffisantes pour que l'on puisse établir des rapprochements certains avec des pièces existantes. C'est notamment le cas d'une « chasuble en soie brodée à fleurettes sur fond rose » : la collection en conserve plusieurs qui peuvent correspondre à cette description.
Béatrice Ephrussi a manifesté un intérêt certain pour le XVIIIe siècle, comme en témoigne l'aménagement de la villa Ile-de-France ; c'est aussi ce que reflète la collection de textiles, bien qu'elle soit révélatrice d'un goût éclectique allant de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle, avec sans doute quelques retissages de pièces dans un goût historiciste au XIXe siècle. La collection comprend cinq catégories principales : les costumes et les pièces provenant de costumes, les étoffes pour le décor, les tapisseries, les tapis et les vêtements liturgiques. Ces ensembles présentent tous une grande diversité.
La collection de costumes rassemble quelques habits d'hommes datés du troisième quart du XVIIIe siècle, comme cet habit en gros de Tours rose brodé de fleurettes au point de chaînette dont tous les boutons, également brodés, sont conservés, et de nombreux gilets à basques plus ou moins évasés et droits, richement brodés et dans un bon état de conservation. Béatrice Ephrussi s'est relativement peu intéressée aux robes du XVIIIe siècle. On relèvera une robe de dessus à engageantes de la seconde moitié du XVIIIe siècle en taffetas rayé façonné et broché, à décor de petites fleurettes enrichi d'une fine passementerie. Citons aussi une robe bleue confectionnée dans un satin de soie avec manches à engageantes, brodée de soies polychromes et de paillettes. Elle est décrite complète dans l'inventaire de l'avenue Foch (n° 806) mais est aujourd'hui démontée. À cet ensemble s'ajoutent quelques pièces intéressantes bien que modifiées, comme deux caracos. Béatrice a également su réutiliser certaines étoffes pour robe ou parties de vêtement pour en faire de nouvelles, comme le montre une petite robe en satin de soie richement brodée de fleurs et de guirlandes fleuries très caractéristique, dans le style comme dans la technique, des broderies pour robes de la fin du XVIIIe siècle [1]. Elle a surtout manifesté un goût prononcé et au demeurant très féminin pour les bas de robe brodés de la fin du XVIIIe siècle. La collection en compte de nombreux exemples de très belle qualité, qui témoignent d'une grande diversité tant dans les motifs que dans les techniques mises en œuvre. Certaines pièces sont parfaitement identifiées comme telles lors de leur acquisition. Ainsi, un bas de robe brodé sur fond de satin de soie rose, constitué de deux pièces cousues ensemble, porte encore l'étiquette manuscrite de sa vente qui mentionne en français : « 260, série 12, robe Louis XVI, satin Héliotrope brodé de soie, guirlande Louis XVI, 2 nouveaux Casaquin et jupe, maison Jansen ». Plusieurs exemples témoignant de la belle qualité de cet ensemble présentent des caractéristiques techniques et de décor similaires : un fond en satin ou en gros de Tours de soie, souvent écru ou rose, brodé au point de chaînette de fleurs disposées en guirlandes maintenues par des rubans ou en courant. La broderie est souvent enrichie de filés ou de frisés métalliques, de plaques de métal vernies polychromes. À ce groupe, daté de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, s'ajoutent quelques pièces exceptionnelles comme un bas de robe [2] de la fin du règne de Louis XVI, enrichi d'applications de tulle rose.



ARTS D'EXTRÊME-ORIENT

1933

Béatrice Quette

Au cours de sa vie, Béatrice de Rothschild a habité plusieurs demeures : son hôtel parisien, les villas Rose de France et Soleil à Monte-Carlo et la villa Ile-de-France à Saint-Jean-Cap-Ferrat, qu'elle fait édifier entre 1905 et 1912. Dans chacune de ces résidences, les objets d'art extrême-oriental occupent une place privilégiée.

UN ÉCHO DU GOÛT DU XVIIIe SIÈCLE POUR LES CHINOISERIES ?

Béatrice et Maurice Ephrussi montrent un réel engouement pour le XVIIIe siècle français avant même que Béatrice n'achète le terrain de Saint-Jean-Cap-Ferrat : le descriptif d'une vente faite par Maurice Ephrussi à son beau-père Alphonse de Rothschild en 1904[1] dresse en effet une liste de meubles, tapisseries, tapis et objets illustrant les règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI. Les porcelaines proviennent des manufactures de Sèvres et Mennecy, et de Saxe. Aucun objet chinois n'est cédé à Alphonse, à l'exception d'une paire de lampes en émail cloisonné provenant du fumoir, sans doute réalisées à partir de deux vases; Adèle von Rothschild, la baronne Salomon, en possédait une paire similaire dans le hall d'entrée de l'hôtel de la rue Berryer[2].
Dans ce contexte, les objets extrême-orientaux achetés par Béatrice sont appelés à jouer un rôle bien spécifique dans l'aménagement de ses résidences. Les œuvres qu'elle acquiert peuvent être réparties en deux catégories : celles qui composent véritablement le décor et celles qui l'agrémentent.
Dans la première catégorie, elle apprécie particulièrement les paravents en laque dits de Coromandel, du nom d'un port de la côte orientale de l'Inde d'où ont été expédiés en grand nombre les paravents de ce type[3] à partir du règne de l'empereur Kangxi (1662-1722). La collection de la villa Ile-de-France en compte plusieurs, à huit, dix ou douze feuilles; certains sont incomplets et remontés dans des encadrements modernes. Si, aujourd'hui, ils ornent le couloir du rez-de-chaussée qui conduit du patio à la terrasse, ou encore le fond du cabinet chinois, Béatrice Ephrussi semble les avoir utilisés essentiellement pour le décor du hall d'entrée de sa demeure parisienne (un « grand paravent de vingt-quatre feuilles en ancienne laque de Coromandel[4] » y côtoie une tapisserie de Beauvais de la tenture des *Amours des dieux*, dont les cartons sont dus à Boucher) et des deux villas de Monte-Carlo. Un élément exotique vient ainsi relever un ensemble d'objets et de meubles d'époque Régence ou Louis XVI.
Dans l'entrée de la villa Rose de France, à Monte-Carlo, le décor semble relever de la même inspiration qu'à Paris, mais à une plus petite échelle. À côté des objets et meubles français du XVIIIe siècle, l'exotisme est représenté par deux panneaux chinois de bois laqué noir à décor doré de pavillons animés de personnages (fig. 1). Ces deux panneaux sont actuellement présentés dans le salon Chinois, au premier étage, après avoir été placés dans le couloir du patio, sans doute face à face comme deux vantaux de porte. De très belle facture, portant un décor exceptionnel, ils proviendraient du château de Ferrières[5] : Béatrice les aurait hérités de James de Rothschild, son grand-père, fondateur de la branche française des Rothschild.
Dans le grand salon de la villa Rose de France, deux paravents incomplets de sept et de trois feuilles complètent un décor constitué d'une tapisserie gothique, de meubles Louis XVI et italiens (fig. 2). Certains paravents fragmentaires et endommagés ont été recoupés et remontés dans des structures en bois exotique ou en bois doré de style néoclassique, à l'instar de ce qui se faisait pour les porcelaines d'Extrême-Orient, pourvues en Occident d'une monture en bronze doré.
Si les paravents structurent l'espace, des objets d'art de plus petite taille – porcelaines, grès, statuettes en pierre dure, émaux – se chargent de renforcer la note exotique du décor.

UN GOÛT PRONONCÉ POUR LA CÉRAMIQUE CHINOISE

Rarement présentes dans les collections, à moins que celles-ci ne soient très spécialisées, les céramiques d'architecture chinoises, comme les tuiles faîtières, déclinent diverses formes animales, réelles (cheval) ou imaginaires (poisson-dragon, éléphant à corps de cervidé), émaillées de bleu turquoise, de vert et d'ocre. Datant des époques Ming et Qing, ces tuiles en grès ou en terre cuite glaçurée sont volontiers présentées en paires, montées sur des socles en bois noir de style chinois, ou en bois doré, qui leur confèrent le statut d'objets d'art à part entière. Dans l'hôtel de l'avenue Foch, une paire d'éléphants, des oiseaux et une paire de poissons décoraient la chambre dite « anglaise » ; les autres tuiles étaient rangées dans un placard au troisième étage.



Fig. 1 : Porte à deux vantaux (détail), dynastie Qing (1644-1912), règne de Qianlong (1736-1796), bois laqué, décor à la laque d'or, Saint-Jean-Cap-Ferrat, villa Ephrussi de Rothschild.

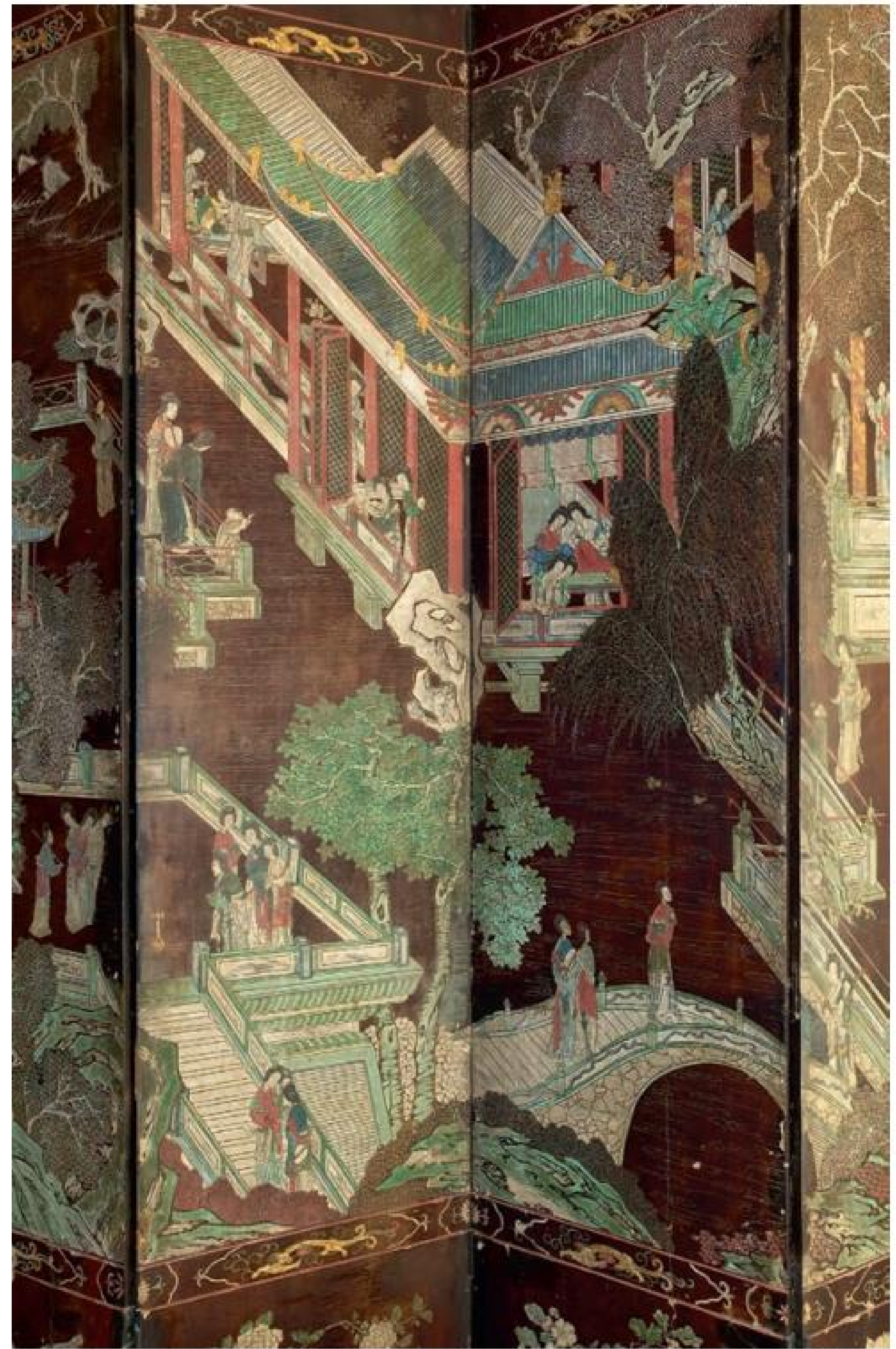


Fig. 2 : Paravent de Coromandel à douze feuilles (détail), dynastie Qing (1644-1912), XVIII[e] siècle, bois laqué, sculpté et peint, Saint-Jean-Cap-Ferrat, villa Ephrussi de Rothschild, inv. MS 478.

D'autres séries semblent avoir été constituées : céramiques à glaçure turquoise, « figurines », ensemble de coqs (fig. 6) dont certains, par leurs tonalités, font écho à des bols et des coupes aux teintes corail, souvent rehaussés d'or.

LES CÉRAMIQUES À GLAÇURE TURQUOISE

Elles présentent des formes variées : vase en forme de tronc de pin, *fangding* complété d'un couvercle en bronze doré de facture occidentale, petit temple accueillant une divinité, coquilles à couvercle, coquille montée en bronze doré, paire de coupes à boire en forme de feuille de lotus accolée à un canard, dénommées « salières » dans l'inventaire, lapin couché, petits supports hexagonaux, cache-pot, théière (fig. 3)…

Le *fangding*, utilisé en Chine comme brûle-parfum, a subi une transformation, sans doute à son arrivée en France : son couvercle ajouré se termine par des clochettes, évoquant ainsi le toit d'une pagode. La coquille turquoise est posée sur un piétement en bronze doré représentant trois branches liées par des feuillages. Les deux coquilles plus grandes, sur trois petits pieds imitant un gastéropode marin, sont complétées de couvercles dont les prises reprennent la forme des pieds. On connaît d'autres exemples de ce modèle chinois, mais ils ont été transformés en pots-pourris par une monture française[6]. Un autre exemple de coquillage en porcelaine monté, conservé dans la collection Wrightsman, au Metropolitan Museum de New York, aurait appartenu à M[me] de Pompadour[7]. Ces coquilles de porcelaine, bleu turquoise ou vert céladon, fascinent l'Europe du XVIII[e] siècle à double titre : elles rappellent les vrais coquillages recherchés par les amateurs, qui les disposent dans leurs cabinets de curiosités, et elles sont réalisées dans un matériau qui fait l'objet de toutes les convoitises depuis la Renaissance. *Naturalia* et objets en porcelaine de Chine sont généralement agrémentés, telles des gemmes précieuses, de montures imaginées par les plus grands orfèvres.

La théière en forme de *Budai Heshang*, ou Bouddha rieur, est intéressante des deux points de vue technique et esthétique. Les deux lions bouddhiques, également appelés « chiens de Fô[8] » et signalés

PEINTURES ET DESSINS DU XIXe SIÈCLE

1933

Pauline Prevost-Marcilhacy

Sans héritier direct, la seconde fille d'Alphonse de Rothschild, Béatrice (1864-1934), épouse de Maurice Ephrussi, lègue en 1933 à l'Institut de France, sans doute pour en préserver l'intégrité, une très importante collection d'œuvres d'art réunies dans son hôtel particulier parisien et dans ses villas du sud de la France, à charge pour le légataire de faire de la villa Ile-de-France un musée [1]. Comme le montrent dans le présent ouvrage plusieurs auteurs, cette collection éclectique, commencée dans les années 1890 avec quelques achats spectaculaires de pièces du XVIe ou du XVIIIe siècle, comportait des objets mineurs mais aussi un certain nombre d'œuvres plus significatives, appartenant surtout au XVIIIe siècle (porcelaines, peintures ou meubles) [2]. Ces achats s'achèvent à la fin des années 1920 avec l'acquisition de plusieurs peintures du XIXe siècle, dont quatre paysages d'Auguste Renoir [3] (1925), un tableau de Claude Monet, un autre d'Alfred Sisley et deux aquarelles de Gustave Moreau (1929), qui forment un petit corpus d'œuvres modernes peu connu [4] et isolé au sein d'une collection davantage tournée vers les siècles du passé [5]. Peu de membres de la famille Rothschild ont collectionné les peintures du XIXe siècle, et encore moins les œuvres impressionnistes : ces acquisitions sont donc des exceptions. Ces achats tardifs et parfois compulsifs traduisent sans doute davantage la volonté de donner une vision complète et significative de l'art français, qui s'arrête pour la donatrice à l'impressionnisme, qu'un véritable goût pour la peinture moderne.

UNE COLLECTION MÉCONNUE

Comme pour les autres collections réunies par Béatrice Ephrussi, l'absence de sources rend particulièrement difficile la définition d'une chronologie de ses achats de peintures du XIXe siècle. Aujourd'hui rassemblées à la villa Ephrussi, ces œuvres étaient conservées dans son hôtel parisien, 19, avenue Foch, dispersées entre plusieurs salons de réception. Les tableaux de Sisley et Monet étaient réunis dans la salle à manger, ceux de Constantin Guys dans le grand salon à côté des tableaux de Boucher ou de Mallet [6], les toiles de Renoir dans le salon Rose auprès d'œuvres du XVIIIe siècle, de Fragonard, Lancret et Schall [7]. Si le mélange des époques et des genres est emblématique de certaines grandes collections de la Belle Époque (celle de Charles Cahen d'Anvers, rue Bassano à Paris ou au château de Champs [8], celle de David David-Weill…) et bien éloigné de la vision puriste d'un Moïse de Camondo, l'idée de réunir des œuvres autour d'une tonalité dominante semble plus personnelle et rappelle le goût immodéré de Béatrice Ephrussi pour le rose [9]. En 1961, pour le réaménagement de la villa Ile-de-France en musée par Gabriel Ollivier, son nouveau conservateur, les tableaux impressionnistes furent regroupés au sein d'un cabinet [10]. Aujourd'hui, à l'exception de la toile de Monet, en dépôt au musée Marmottan, ces tableaux ne sont plus visibles mais conservés dans les réserves de la villa. Si les deux œuvres de Gustave Moreau ont fait l'objet de plusieurs prêts à l'étranger, les peintures de Renoir et de Sisley n'ont pas été étudiées.

Les achats de Béatrice Ephrussi à la vente Gangnat (1925) et à la vente Straus (Moreau et Monet, 1929) permettent d'affiner la chronologie, mais il est fort probable que l'ensemble des œuvres impressionnistes a été acheté après 1925, à un moment où Béatrice Ephrussi disposait d'importantes sommes d'argent grâce aux deux ventes qu'elle avait organisées à la galerie Georges Petit en 1921 et 1924 [11]. La personnalité atypique de Béatrice Ephrussi se reflète dans sa manière de collectionner. Elle s'est souvent imposée sur le marché de l'art ancien par des coups d'éclat, et le XIXe siècle ne fera pas exception : elle sera par exemple le plus gros acheteur de la vente Straus en 1929, dépensant près d'un million de francs. Rarement présente dans les ventes aux enchères, elle aura le plus souvent recours à des intermédiaires comme Henri Stettiner [12] ou Jacques Seligmann.

S'il est illusoire de chercher un lien entre ces œuvres très différentes et de qualité inégale, datant de la fin du Second Empire ou du début du XXe siècle, nous pouvons souligner certains éléments qui semblent caractéristiques de son goût. Trois aspects de ce petit corpus retiennent l'attention. Comme le montre Ulrich Leben ici même [13], Béatrice Ephrussi affectionne la peinture du XVIIIe siècle, notamment les scènes galantes. Il est significatif qu'un petit nombre de tableaux du XIXe siècle attestent le même goût. *Scène de Roméo et Juliette* d'Eugène Lami, *La Demoiselle à l'éventail* de C. Delori, les deux scènes galantes de Lucien-Victor Guirand de Scévola sont autant de prolongements au XIXe siècle des scènes légères ou aimables de Jean-Baptiste Le Prince (*Scènes champêtres et danse au Caucase*), Nicolas Lavreince (*La Lecture* ou *Le Billet doux*) ou Jean Frédéric Schall (série des danseuses).

Une autre caractéristique est très certainement sa sensibilité au dessin et à l'aquarelle, qui l'a poussée à acquérir tout au long de sa



LES ROTHSCHILD
UNE DYNASTIE DE MÉCÈNES EN FRANCE

Grands collectionneurs et mécènes d'exception selon une tradition familiale « qui veut qu'à chaque génération, nous nous efforcions d'enrichir de notre mieux le patrimoine de notre pays », les Rothschild ont joué un rôle essentiel dans le domaine culturel depuis le dernier quart du XIXe siècle.

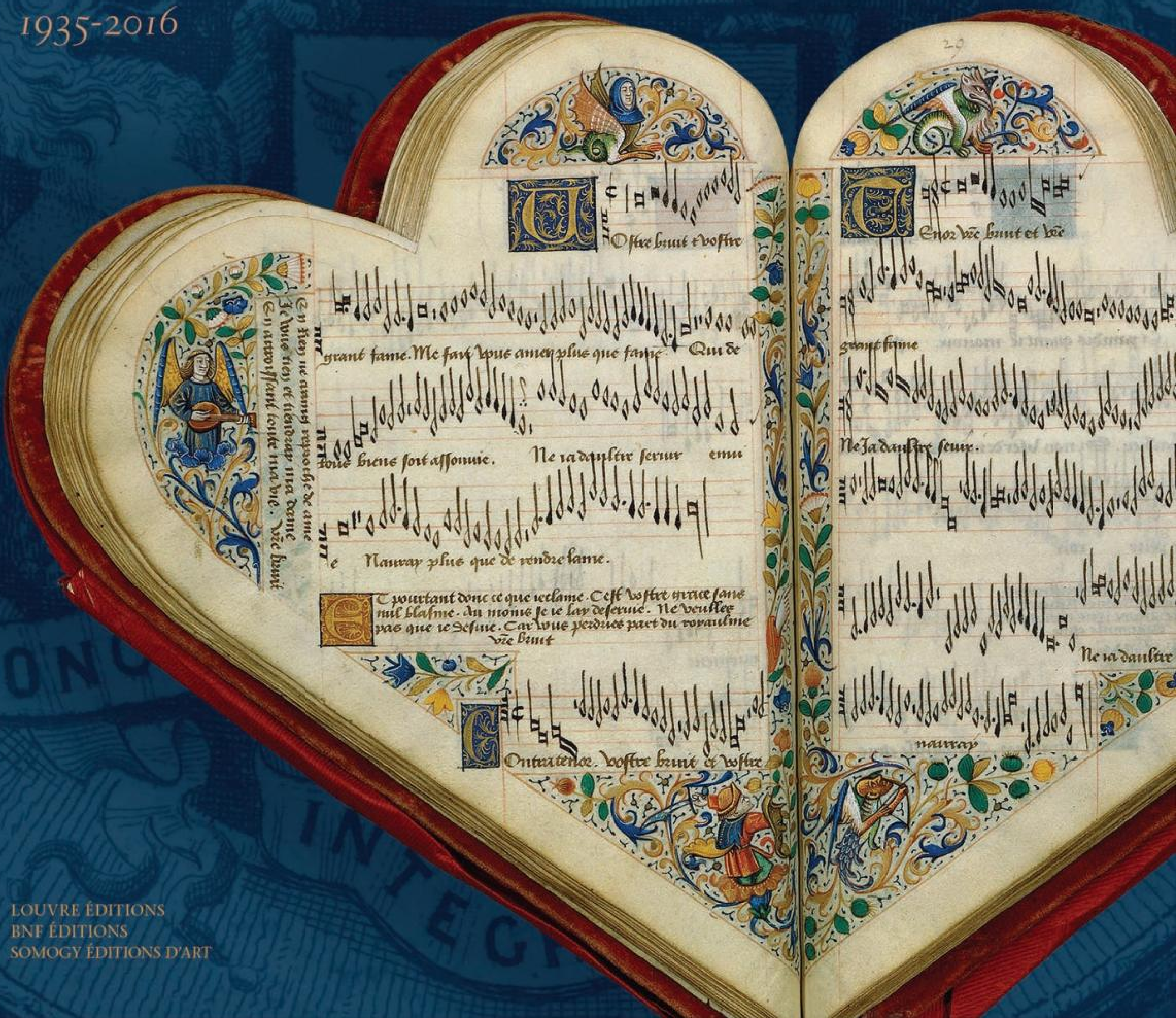
L'ampleur de leur générosité à l'égard des musées et des collections publiques françaises – près de cent vingt mille œuvres d'art données à plus de deux cents institutions – est pour la première fois l'objet d'une publication d'envergure. De l'Antiquité à nos jours, toutes les périodes de l'histoire de l'art y sont représentées, ainsi que tous les continents et les domaines de création.

Pour mener à bien cet ambitieux projet, Pauline Prevost-Marcilhacy a réuni cinquante-trois spécialistes, conservateurs et universitaires, français et étrangers, qui explorent ici tous les aspects de ce mécénat exceptionnel.

LES ROTHSCHILD
UNE DYNASTIE DE MÉCÈNES EN FRANCE

Sous la direction de
Pauline Prevost-Marcilhacy

VOLUME III
1935-2016



LOUVRE ÉDITIONS
BNF ÉDITIONS
SOMOGY ÉDITIONS D'ART

AUTEURS DU VOLUME III

Bénédicte Ajac Attachée de conservation au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Michel Amandry Directeur honoraire du département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Pierre Arizzoli-Clémentel Directeur général honoraire du Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Mathilde Avisseau-Broustet Conservatrice en chef au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

François Avril Directeur honoraire du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Marc Bascou Directeur honoraire du département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Rachel Boak Senior Curator à Waddesdon Manor

Jean-Gérald Castex Conservateur au département des Arts graphiques du musée du Louvre, Paris

Isabelle de Conihout Directrice du département Livres et manuscrits de Christie's, Paris

Frédéric Dassas Conservateur en chef au département des Objets d'art du musée du Louvre, Paris

Catherine Faivre d'Arcier Conservatrice en chef au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Élisabeth Fontan Conservatrice générale honoraire au département des Antiquités orientales du musée du Louvre, Paris

Marianne Grivel Professeur des universités, Histoire de l'art moderne, université Paris IV Sorbonne

Dominique Hollard Responsable de la collection des monnaies romaines au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Hélène Joubert Conservatrice en chef, responsable de l'Unité patrimoniale des collections Afrique au musée du Quai Branly, Paris

Gisèle Lambert Conservatrice en chef honoraire au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Estelle Leutrat Maître de conférences, Histoire de l'art moderne, université Rennes 2

Catherine Loisel Conservatrice en chef au département des Arts graphiques du musée du Louvre, Paris

Véronique Meyer Professeur des universités, Histoire de l'art moderne, université de Poitiers

Patrick Michel Professeur des universités, Histoire de l'art moderne, université Lille III Charles-de-Gaulle

Cécile Morrisson Directrice de recherches honoraire au CNRS, UMR 8167 Orient et Méditerranée, Paris

Julien Olivier Responsable de la collection des monnaies grecques au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Alain Pasquier Directeur honoraire du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre, Paris

Évelyne Possémé Conservatrice en chef au musée des Arts décoratifs, Paris

Pauline Prevost-Marcilhacy Maître de conférences, Histoire de l'art contemporain, université Charles-de-Gaulle Lille III

Bénédicte Rolland-Villemot Conservatrice en chef au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille

Guillaume Séret Historien de l'art

Marie-Hélène Tesnière Conservatrice générale au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Pascal Torres Conservateur en chef à la direction de la Médiation et de la Programmation culturelle du musée du Louvre, Paris

Inès Villela-Petit Conservatrice au département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris

Pierre Wachenheim Maître de conférences, Histoire de l'art moderne, université de Lorraine

Illustration de couverture : *Le Chansonnier de Jean de Montchenu*, Savoie, vers 1475, manuscrit, BnF, département des Manuscrits, collection Rothschild, inv. 2973, fol. 28 verso – 29.

LES ROTHSCHILD
UNE DYNASTIE DE MÉCÈNES EN FRANCE

SOUS LA DIRECTION DE

Pauline Prevost-Marcilhacy

VOLUME III

1935-2016

LOUVRE éditions
BnF Éditions
SOMOGY ÉDITIONS D'ART

SOMMAIRE

LA DONATION EDMOND DE ROTHSCHILD AU DÉPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES DU MUSÉE DU LOUVRE 1935

DONS DE LA BARONNE EDMOND JAMES ET DE JAMES ARMAND DE ROTHSCHILD 1934-1936

LES ROTHSCHILD ET LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE APRÈS-GUERRE

LE LEGS HENRI DE ROTHSCHILD EN 1947

DEUX MANUSCRITS D'EDMOND JAMES ET ADOLPHE DE ROTHSCHILD

LES ROTHSCHILD ET LES MUSÉES APRÈS-GUERRE : DONS ET DATIONS

DONATIONS ET MÉCÉNAT
1955-2016

MÉCÉNAT AU BÉNÉFICE DES MUSÉES
1963-2016

ANNEXES

Avertissements

Afin d'éviter toute confusion, nous avons conservé pour Edmond James de Rothschild les deux prénoms qui figurent dans l'arbre généalogique établi par les Archives Rothschild à Londres (voir vol. I, p. 8 et 9).

Les Archives des musées nationaux (ex AMN), jusqu'alors au Louvre, ont été transférées aux Archives nationales dans les locaux de Pierrefitte au printemps 2015, et de nouvelles cotes sont en cours d'attribution.

Liste des abréviations

AMN : Archives des musées nationaux (aujourd'hui conservées aux Archives nationales, site de Pierrefitte)
AN : Archives nationales
AP : Archives de Paris
BCMN : Bibliothèque centrale des musées nationaux
BHVP : Bibliothèque historique de la Ville de Paris
BnF : Bibliothèque nationale de France
COARC : Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles
CRMH : Conservation régionale des monuments historiques
FNAGP : Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques
MAHJ : Musée d'art et d'histoire du Judaïsme
MNATP : musée national des Arts et Traditions populaires
RAL : Rothschild Archives à Londres
UCAD : Union centrale des arts décoratifs



LA DONATION EDMOND DE ROTHSCHILD AU DÉPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES DU MUSÉE DU LOUVRE

1935

HISTOIRE DE LA CONSTITUTION D'UN « MUSÉE DE LA GRAVURE* »

Marianne Grivel, avec la collaboration de Patrick Michel

« C'est vraiment une rare espèce d'hommes, et d'une graine tout à fait supérieure, que celle des collectionneurs », écrivait, en août 1887, Philippe de Chennevières-Pointel (1820-1899), dans ses *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*[1]. Mais des Rothschild, il ne connaissait, ou tout au moins ne citait, que le baron Adolphe et la baronne Gustave. La figure d'Edmond James de Rothschild (1845-1934) n'apparaît pas[2]. On pourrait dire que c'est une question de génération, que le marquis peignait son temps, la fin du règne de Louis-Philippe, le Second Empire et les débuts de la Troisième République et que ce temps n'était qu'à peine celui du baron, né en 1845. Mais la véritable raison est que le milieu des collectionneurs est un monde souvent fermé : un Edmond James de Rothschild ne se mêlait pas aux autres amateurs. Il n'aimait pas l'ostentation, cultivait une discrétion de bon aloi et n'apparaissait pas dans les ventes. Sa collection d'estampes demeurait confidentielle et il fallut la donation au musée du Louvre, en 1935, pour que le grand public commençât à en comprendre l'immense intérêt.

Apprécier aujourd'hui la richesse de cette superbe collection est aisé, grâce aux travaux d'André Blum (1881-1963), son conservateur jusqu'en 1957, et aux belles expositions présentées par les successeurs de celui-ci, Pierrette Jean-Richard et Pascal Torres, même si l'on n'évalue qu'approximativement son importance quantitative, environ quatre-vingt mille estampes et cinq cents livres illustrés. Retracer l'histoire de sa constitution reste, en revanche, infiniment plus difficile. En 1947, Suzanne Coblentz en fit le sujet de son mémoire de l'École du Louvre, première synthèse qui fut publiée en 1954, vingt ans après la mort du grand amateur[3]. Pascal Torres a récemment donné à l'intention des visiteurs du musée une très utile étude destinée à leur faire connaître les conditions de cette exceptionnelle donation[4]. Il semblait donc possible de considérer à nouveaux frais l'attitude du baron Edmond James face à l'estampe.

LES SOURCES

En dehors des estampes elles-mêmes, qui portent parfois des marques anciennes de collections ou des annotations manuscrites dues à d'anciens possesseurs, le chercheur, désireux d'aller plus loin, dispose de plusieurs registres d'époques diverses, destinés à être remplacés par l'inventaire informatisé en cours qui, seul, permettra de savoir exactement ce que contient la collection.

Dus à André Blum et dressés avant l'entrée dans les collections nationales, en juillet 1936, neuf[5] volumes d'inventaire tapuscrits suivent l'ordre numérique des cotes des portefeuilles et des recueils et fournissent le numéro d'inventaire[6], le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, les dimensions en millimètres, la concordance avec les catalogues de référence et l'origine de la pièce lorsque celle-ci est connue[7]. Plus anciennes, car rédigées progressivement du vivant du baron, et plus précises, des fiches manuscrites donnent, dans l'ordre numérique des portefeuilles, puis, pour chaque estampe, dans l'ordre du catalogue de référence (Bartsch, Robert-Dumesnil, etc.), le numéro d'inventaire, le titre de l'œuvre, sa provenance et d'autres mentions complémentaires importantes, comme l'état de l'épreuve ou son histoire. Ces sources permettent de savoir quand et à qui le baron a acheté ses estampes, mais elles n'apportent aucune information sur les prix d'acquisition. On peut, certes, se reporter aux catalogues de ventes lorsque les estampes ont été acquises en ventes publiques; encore faut-il trouver un catalogue annoté. De surcroît, le baron, qui achetait aussi aux marchands, n'allait pas lui-même en vente publique et faisait toujours appel à un intermédiaire, et parfois même à plusieurs, pour mieux passer inaperçu. Or il était évident que le baron, si efficace dans la constitution méthodique de sa collection, l'était aussi dans sa gestion. Il fut d'abord aidé par le docteur d'origine hongroise David-Didier Roth (1800-1885), qui lui apprit à aimer l'estampe et joua un rôle très important dans la formation de son cabinet, tant par ses conseils que par la cession de très nombreuses pièces de choix. Jusque dans les années 1880, le baron regardait lui-même les catalogues, dont il recevait un exemplaire à la banque Rothschild, rue Laffitte, et était extrêmement actif dans l'enrichissement de ses collections. Il avait trouvé un collaborateur efficace en la personne du conservateur de son cabinet des Estampes, le Dr Hector Silvy, proche du Dr Roth et très apprécié de tous les marchands et amateurs. L'historien de l'art André Blum entra au service du baron, d'abord pour seconder Silvy, puis comme seul responsable, à la suite de la mort de celui-ci, en juin 1910. Le fonds de ses archives, légué par sa fille, Mme Kiefe, et conservé à la Bibliothèque centrale des Musées nationaux (aujourd'hui intégrée à la bibliothèque de l'INHA), concerne surtout Blum lui-même. On y trouve aussi quelques catalogues d'œuvres de la collection Rothschild, des fiches établies par Edmond James de Rothschild[8] et des lettres destinées au baron et qui auraient dû rester dans ses archives personnelles[9]. Il était pourtant certain que Silvy avait dû tenir des registres d'entrées : c'est en Angleterre qu'il fallut les chercher.



Aº 96
HG

LES NIELLES

Marianne Grivel

Le baron Edmond James consacra une large part de son activité de collectionneur à acquérir des nielles. Ces pièces doublement exceptionnelles, par leurs petites dimensions et leur très faible tirage, et dont certaines sont d'une grande beauté, avaient tout pour séduire un amateur de raretés, mais aussi un érudit se piquant d'être au fait des dernières recherches savantes. Car l'une des raisons de la passion du baron fut certainement son intérêt pour l'histoire même de la technique et de son origine.

Les nielles furent d'abord affaire d'orfèvres. Ils furent régulièrement pratiqués du VIIe au XIIe siècle, puisqu'on en trouve la formule au troisième livre du *Schedula de diversis artibus* du moine Théophile, publié vers 1120 : il s'agissait de couler dans les creux d'une plaque ciselée un mélange d'argent, de plomb, de cuivre, de soufre et de borax. Ce mélange était fondu jusqu'à la vitrification, puis on le coulait en le laissant refroidir. On pilait ensuite la composition, devenue cassante, on la broyait et la tamisait en poudre fine, noire, que l'on répandait sur les parties gravées de la plaque mises de nouveau en fusion pour fixer le nielle au métal.

Ce genre de travail fut repris en Italie au XVe siècle. Certains orfèvres voulurent alors, avant de procéder à cette opération, juger de la qualité de leur œuvre. Ils en prirent une empreinte avec de la terre fine sur laquelle ils coulaient du soufre. Cette empreinte était fragile. Et lorsque l'artiste en faisait un tirage sur papier, elle résistait mal à la pression, d'où les marques de cassure du soufre que présentent parfois les nielles. Forcément très rares, puisqu'il ne s'agissait que de contrôler le travail de l'orfèvre, les nielles n'ont été tirés qu'à une seule épreuve, au mieux, ou à deux ou trois. Il est tout à fait exceptionnel de dépasser ce chiffre de tirage. Selon Vasari, qui consacra le chapitre XIX de *La Peinture* aux nielles et qui s'y intéressa de nouveau dans la *Vie de Marc-Antoine Raimondi de Bologne et autres graveurs*, il faut en faire remonter l'invention au troisième quart du XVe siècle : « C'est le Florentin Maso Finiguerra qui est à l'origine de la gravure sur cuivre aux environs de 1460. Il prenait une empreinte en terre glaise de toutes les planches d'argent qu'il ciselait pour les nieller et les recouvrait de soufre liquéfié, obtenant ainsi une nouvelle planche qu'il enduisait de noir de fumée dilué dans l'huile; il avait ainsi une parfaite reproduction de la plaque d'argent. Après l'avoir teintée de noir, il eut l'idée d'y appliquer une feuille de papier humide et de la presser à l'aide d'un cylindre particulièrement lisse; et la feuille ne paraissait pas seulement imprimée, mais dessinée à la plume »[1].

Que Maso Finiguerra (1426-1464) fût l'inventeur de la gravure sur cuivre, il est aujourd'hui permis d'en douter. Mais qu'exécuter des nielles ait été une pratique florentine, cela est certain, même si, là encore, le rôle de Finiguerra est moins évident qu'il ne le semblait au XIXe siècle. Cet engouement fut de courte durée, puisqu'en 1515, Benvenuto Cellini pouvait signaler que l'art de graver des nielles était presque abandonné[2]. La pratique semble pourtant avoir perduré dans toute l'Europe au XVIe siècle, comme le montrent plusieurs pièces allemandes ou flamandes de la collection Rothschild. Quelle en était la fonction? Très vraisemblablement, de préserver pour le maître le souvenir du dessin de la pièce d'orfèvrerie niellée destinée au commanditaire et, partant, de servir de recueils de modèles pour de futurs clients.

Les nielles ont été l'un des principaux sujets d'intérêt des chercheurs et des amateurs du XIXe siècle, depuis la découverte au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, en 1797, par l'abbé Zani[3], dans le troisième volume des *Vieux maîtres* de la collection de l'abbé de Marolles, de l'épreuve unique d'un nielle attribué à Maso Finiguerra, inconnue de Pierre Jean Mariette[4], *Le Couronnement de la Vierge* (vers 1452). Jean Duchesne aîné (1779-1855), alors jeune employé du cabinet sous les ordres du garde Jacques Adrien Joly, qui assista à la découverte, en donne le récit dans son *Essai sur les nielles* publié en 1826[5] : « Il serait difficile de peindre la joie de l'estimable abbé Zani, au moment où, ayant acquis la certitude de sa découverte, il s'empressa de nous en faire part. Cet excellent homme était tellement sourd, qu'il entendait à peine les compliments qu'on lui faisait sur l'importance de la pièce qu'il avait reconnue comme une épreuve tirée par Maso Finiguerra, d'après une planche gravée par lui. Parlant très mal le français, il s'exprimait avec beaucoup de difficulté, et cherchant alors à se mieux faire comprendre, il parlait italien; puis, pour s'expliquer mieux encore, il se servait de phrases latines que sa prononciation rendait difficiles à entendre, et d'expressions techniques, dont quelquefois nous ne pouvions sentir la justesse; employant sans cesse les mots *niello*, *niellare*, *niellatore*, dont le sens ne nous était pas connu; le tout entremêlé d'exclamations joyeuses, dont il a rendu compte dans son ouvrage, avec une naïveté et une bonhomie tout-à-fait extraordinaires, mais qu'on serait bien coupable de regarder comme un radotage, pardonnable à un vieillard dont l'ouvrage ne serait qu'une simple *rapsodie*. » Le mot de « niellure », dérivé du substantif italien *niello*, fut employé pour la première fois en



LES DÉBUTS DE LA GRAVURE
EN ALLEMAGNE, DANS LES ANCIENS PAYS-BAS ET EN ITALIE

Gisèle Lambert

Passionné par l'apparition de l'estampe au XV[e] siècle, le baron Edmond James de Rothschild s'intéressait à toutes les recherches sur ce sujet et entretenait des relations étroites avec les historiens, les collectionneurs, les marchands et les conservateurs du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale[1]. Lui-même était toujours consulté, et il commença à rédiger des fiches sur des œuvres de Dürer qui furent peut-être ses premières acquisitions[2]. Il disposait principalement, pour découvrir et identifier les estampes, de quelques corpus, *Le Peintre-Graveur* de Bartsch (1803-1821) et son supplément, *Le Peintre-Graveur* de Passavant (1860-1864), ainsi que du *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV[e] siècle* de Schreiber (1891-1910). Il restait toutefois un grand nombre de problèmes à résoudre. Le corpus de Lehrs sur la gravure allemande, néerlandaise et française du XV[e] siècle et celui de Hind sur les premières estampes italiennes étaient en cours de rédaction. Pour ces deux historiens, la consultation de la collection Rothschild, qui compta très vite des œuvres uniques, des épreuves rarissimes et des curiosités, était une ressource indispensable[3].
L'élaboration rationnelle de ce fonds du XV[e] siècle et le classement des œuvres se heurtaient à l'effervescence des recherches en cours et aux controverses sur l'identité des graveurs et sur la datation des œuvres. Le baron privilégia la chronologie supposée, la représentation des différentes tendances de l'art de l'estampe, la mise en valeur de l'évolution des maîtres et de leur singularité, la sélection des chefs-d'œuvre et des estampes uniques ou précieuses parce que signées et datées, l'intégralité des séries, les curiosités. Il n'était pas rare qu'une trentaine de ventes environ et plusieurs acquisitions chez les marchands, étalées sur une longue période, soient nécessaires à la constitution équilibrée des œuvres des grands maîtres. Pour autant, les petits maîtres et les copistes, qui, par leur créativité ou grâce à la diffusion des styles, contribuaient à l'histoire du goût et des mentalités, ne furent pas négligés. Lors des achats, les collections de la Bibliothèque nationale servaient de critère, et l'absence d'une estampe dans cette institution influait sur la décision du collectionneur[4]. La qualité, toujours recherchée, entraîna des achats de doubles, des échanges et des reventes d'œuvres. Ainsi, presque toutes les gravures provenant des premiers achats du baron Edmond James et de la collection supposée de James de Rothschild, mentionnée sous l'appellation « ancienne collection », furent l'objet de transactions.

LA XYLOGRAPHIE

Les toutes premières estampes, des xylographies apparues peut-être à la fin du XIV[e] siècle, souvent coloriées, produites en grand nombre par les monastères au début du XV[e] siècle, étaient devenues rarissimes au cours des siècles. L'intérêt tardif que les amateurs manifestèrent pour ces images prophylactiques et didactiques destinées à un public populaire explique qu'elles aient disparu du marché. Seuls les monastères en conservèrent. Cependant, le nombre de xylographies qui subsistent serait de dix mille environ, le tirage des bois étant très élevé[5]. En 1832, la Bibliothèque nationale n'en possédait que quatre. Jean Duchesne, conservateur, proposa d'en acquérir cent trente et une de Michel Hennin, fonctionnaire impérial. Il insista, écrivant que « les essais xylographiques sont tellement rares que, cette occasion passée, on pourrait à peine espérer d'en retrouver quelques pièces éparses »[6]. À l'époque, les amateurs convoitaient surtout les estampes italiennes de la Renaissance.
De 1869 à 1930 environ, le baron sélectionna lors des ventes une quarantaine de xylographies, pour plus de la moitié des œuvres uniques d'une grande qualité. Vingt-trois d'entre elles proviennent de la vente Weigel en 1872, les autres des ventes Firmin-Didot, Angiolini, Schreiber, Przibram, etc. Elles permettent de suivre les différentes étapes de cette imagerie, depuis ses débuts avec l'une des plus anciennes estampes connues, *Le Portement de Croix*[7] (vers 1400-1410), et quelques estampes caractérisées par un graphisme épais et ondoyant et des plis en boucle (*Saint Christophe*[8]), à la seconde période avec une majorité d'œuvres marquées par un graphisme plus rigide et des plis en crochet (*La Mort de la Vierge*[9]), jusqu'au dernier tiers du XV[e] siècle, où l'apparition de compositions d'une certaine ampleur, la recherche de la profondeur et du modelé indiqué par des tailles d'ombre s'affirment dans *La Nativité avec l'Annonciation aux bergers*[10], une œuvre coloriée, épreuve unique, collée sur ais de bois ayant servi de plat de reliure à un manuscrit (fig. 1). À souligner la présence de belles impressions au frotton où le foulage du papier est très visible, et, plus récentes, plus nettes, plus uniformément imprimées, des impressions à la presse. Comme toutes les xylographies, la plupart sont des œuvres d'Allemagne, d'Autriche, de Suisse. Quelques-unes cependant ont pour origine l'Italie.



DÜRER ET REMBRANDT

Gisèle Lambert

L'ŒUVRE DE DÜRER (1471-1528)

L'ensemble le plus impressionnant de la collection par sa profusion est celui consacré à l'œuvre de Dürer et à des artistes gravitant autour du maître ou collaborant à ses vastes projets. Au XIXe siècle, la notoriété de l'artiste, toujours célébré, s'était installée durablement. En Allemagne, où Goethe avait fait collection de ses estampes, le maître symbolisait l'idéal germanique. Il était devenu presque un mythe, et certaines de ses œuvres, ses « cuivres magistraux » exécutés de 1513 à 1514, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, *Saint Jérôme dans sa cellule* et *La Mélancolie*, des icônes. Chefs-d'œuvre absolus de l'art occidental, ils étaient considérés comme le testament spirituel de l'artiste. Les thèmes traités, le chevalier se déterminant face à la mort, le saint face à l'éternité, le génie face à la création, séduisirent les romantiques et les préraphaélites par leur caractère universel.
À la fin du XIXe siècle en France, Delaroche le représenta au milieu d'un aréopage de peintres dans l'amphithéâtre d'honneur de l'École nationale des Beaux-Arts, et son nom fut inscrit dans la cour vitrée du palais des Études. Étudié par les historiens internationaux, Meder, Lehrs, Dodgson, Panofsky, il connut une célébrité qui ne cessa de croître tout au long du XXe siècle [1]. Il devint une obsession chez les collectionneurs, dont le baron fut l'un des plus fervents. Le marché était prospère. Le tirage des cuivres du vivant de l'artiste avait été élevé : six cents épreuves environ pour les burins et même plus du double de moindre qualité. Quant au tirage des bois, il pouvait atteindre cinq ou même dix mille exemplaires si la planche n'était pas fendue ou vermoulue.
C'est en 1860 que les premières acquisitions d'estampes de Dürer, peut-être effectuées par le baron Edmond James [2], sont mentionnées dans l'ancien inventaire. Durant plus d'un demi-siècle, elles se succèdent régulièrement d'année en année. Elles débutent par huit achats qui s'ajoutent à une quinzaine d'œuvres provenant de l'ancienne collection, parmi lesquels des burins célèbres, les *Quatre femmes nues* [3], *La Petite Fortune* [4], premiers nus au burin de l'artiste, *La Grande Fortune* [5], nu dessiné selon le système des proportions de Vitruve. Plus de vingt-cinq ventes de collections célèbres (Arozarena, Thiers, Roth, Griffith, Lobanoff, Meder, Holford), complétées par toute une série d'achats, d'échanges, de reventes auprès des marchands Holloway, Gutekunst, Danlos et Clément, furent nécessaires à l'élaboration d'un ensemble prodigieux [6]. Non seulement la totalité de l'œuvre gravé de l'artiste, une centaine de gravures en taille douce et cent soixante-dix bois environ, mais aussi plusieurs exemplaires ou plusieurs états de certaines estampes, et tout un foisonnement de tirages tardifs, d'impressions à l'encre rougeâtre ou d'épreuves coloriées et même peintes [7], d'éditions posthumes en clair-obscur, de copies, d'œuvres inspirées des originaux furent réunis.
C'est une démonstration exceptionnelle de l'impact d'un œuvre gravé et de ses effets sur l'art et le goût. Le baron n'hésita pas à se procurer certaines épreuves à des prix très élevés, telle l'une des trois pointes-sèches de l'artiste, *Saint Jérôme près du saule* [8], à la vente Durazzo (no 1801) en 1872, 5907 francs, deux des cuivres magistraux à la vente Lobanoff en 1881, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, 2612 francs 50 centimes (fig. 1), et *Saint Jérôme dans sa cellule*, 1794 francs 50 centimes [9]. Il avait revendu aux marchands Danlos et Gutekunst les deux épreuves de cette dernière estampe, acquises en 1868 de Roth et d'Arozarena. Il conserva *La Mélancolie* venant de Roth également, mais portant au verso l'inscription manuscrite « à Paris chez Pierre Mariette rue Saint Jacques à *L'espérance* », avec une date et une signature indistinctes [10]. Il en acquit une autre en 1909 à la vente Alfred Hubert [11]. L'on pourrait multiplier ces exemples de recherche de feuilles de qualité et d'origine célèbre.
L'on peut suivre dans la collection les étapes essentielles de l'artiste. L'on distingue entre autres l'évolution du célèbre monogramme, absent des toutes premières estampes au burin, telle *Le Violent* vers 1495, puis composé d'un A dont les jambages se rejoignent et enserrent un d minuscule, *La Sainte Famille au papillon*, puis d'un A enserrant un d petite capitale, *Les Offres d'amour*, enfin d'un A dont les jambages s'écartent vers 1496, *L'Enfant prodigue*, pour adopter ensuite sa forme définitive [12] ; les recherches de l'artiste et leur aboutissement sur les proportions idéales du corps humain, *Le Monstre marin*, *La Grande Fortune*, *Adam et Ève* [13], et du cheval, *Saint Eustache*, *Le Petit Cheval*, *Le Grand Cheval*, *Le Chevalier, la Mort et le Diable* [14] ; les seize épisodes d'une série des plus populaires et des plus copiées par les artistes, la *Passion* sur cuivre provenant de la collection Thiers [15], et les représentations de la Vierge, prédilection du baron qui en rédigea même un certain nombre de fiches [16]. Techniquement, l'on saisit l'attachement et la fidélité de l'artiste au burin, après ses expérimentations de six eaux-fortes et de trois pointes-sèches présentes dans la collection.
Aux bois en feuille et à deux recueils incomplets, reliés de cuir bleu avec le monogramme du baron Edmond James sur le plat


S·1513·

LES ESTAMPES ALLEMANDES DU XVIe SIÈCLE

Estelle Leutrat

La collection d'estampes allemandes du xvie siècle d'Edmond James de Rothschild ne s'apparente nullement à ses collections française ou italienne. Elle s'en distingue par sa richesse, sa diversité et le souci manifeste du collectionneur de tendre, pour les artistes les plus remarquables, vers l'exhaustivité. Il ne s'agissait plus pour le baron Edmond James d'offrir un échantillonnage de la production, un panorama présentant des lacunes, à l'instar de son fonds d'estampes italiennes où de nombreux artistes restent ignorés, mais bien de réunir, dans la mesure du possible, l'œuvre complet des principaux graveurs du temps. Des recueils entiers, reliés avec soin, sont ainsi consacrés à chacun d'eux, près d'une vingtaine, tous organisés selon le même principe : le classement suit celui établi par *Le Peintre-Graveur* de Bartsch et chaque page est dévolue à une estampe, les différents états d'une même planche étant juxtaposés. Le titre de l'œuvre ainsi que la référence à Bartsch sont imprimés en rouge sous la composition. Lorsqu'une épreuve manque encore à sa collection, le baron Edmond James lui réserve une place qu'il pourra combler par la suite, si jamais il parvient à acquérir la composition absente. Indéniablement, le collectionneur privilégie l'estampe allemande et semble tout particulièrement apprécier la finesse et la délicatesse des œuvres des petits maîtres, qui accordent pour certains d'entre eux une large place à l'ornement, un genre qui retient l'attention du baron Edmond James. Ce goût devait être connu des marchands de son entourage, comme en témoignent certaines lettres, telle celle datée du 18 juin 1887 de Ludwig Rosenthal, qui prend soin d'ajouter à l'un de ses envois d'estampes « quelques pièces d'ornements dont nous espérons qu'ils [*sic*] auront un intérêt pour la collection de Monsieur le baron »[1]. Les paysages de l'école du Danube et les compositions en clair-obscur correspondent aux deux autres catégories d'estampes qu'Edmond James de Rothschild se plaît à conserver. S'il est possible de déterminer les principales orientations de la collection, il s'avère toutefois malaisé de définir dans le détail les goûts du baron Edmond James. Cette appréciation est rendue difficile en raison du rôle considérable joué par le Dr David-Didier Roth[2]. En effet, celui-ci cède progressivement au baron l'essentiel de son fonds d'estampes, composé pour une grande part d'artistes allemands du xvie siècle. Peut-être sont-ce les origines hongroises du docteur qui l'ont conduit à s'intéresser davantage à ce type d'estampes. Quoi qu'il en soit, dès le début des années 1870, le baron Edmond James possède, grâce au Dr Roth, un ensemble tout à fait important qui ne reflète pas nécessairement ses propres aspirations, mais celles de son ami. Les achats postérieurs à cette période nous renseignent donc avec plus de justesse sur les goûts du collectionneur.

Il est certain que les petits maîtres occupent une place de choix dans le fonds Rothschild, tout spécialement ceux actifs dans la ville de Nuremberg, qui ont pour la plupart côtoyé l'atelier de Dürer[3]. Le groupe formé par les frères Beham et Georg Pencz retient plus précisément l'attention du baron Edmond James. Il parvient ainsi à réunir près de trois cent cinquante pièces du très prolifique Sebald Beham (1500-1550)[4]. L'ancienne collection, dont les origines demeurent très problématiques[5], réunit peu d'estampes de Beham, pas plus de douze. Pourtant, dans un temps assez court, entre 1864 et 1869, Edmond James de Rothschild acquiert plus de deux cent quatre-vingts compositions du maître. On observe ici un exemple typique de l'intervention du Dr Roth, qui, durant la seule année 1868, lui procure plus de cent quatre-vingts pièces de Beham. Le baron Edmond James complète cet ensemble lors de la vente Thiers en 1864 et de la vente Marshall en 1867, auxquelles s'ajoutent quelques achats ponctuels. Ensuite, de 1872 à 1902, quelque soixante-dix estampes rejoignent la collection, grâce notamment aux ventes Posonyi (1872), Von Liphart (1876), Prestel (1877) et Gutekunst (1896, 1900, 1902). D'une manière générale, les prix d'achat sont peu élevés et très éloignés de ceux, par exemple, pratiqués pour les œuvres d'un Raimondi. Quelques estampes se distinguent malgré tout, comme *L'Ange annonçant à Joachim la naissance de la Vierge* (862 francs 50 centimes) (fig. 3), une eau-forte de l'artiste assez rare datée de 1520, que ne possède pas, par exemple, la Bibliothèque nationale de France[6], ou encore *Joachim et Anne à la porte Dorée* (651 francs), une autre eau-forte appartenant sans doute à la même série[7]. La Bibliothèque centrale des Musées nationaux conserve parmi les documents d'André Blum plusieurs notices manuscrites rédigées par Edmond James de Rothschild à une date inconnue et décrivant quelques estampes de sa collection. Certaines d'entre elles concernent des œuvres de Sebald Beham, preuve de son intérêt pour ce graveur, plus précisément l'*Histoire du fils prodigue*[8]. Ces estampes ayant été acquises en 1867 lors de la vente Marshall, peut-être les notices ont-elles été écrites à une date proche, le baron Edmond James, alors âgé de vingt-deux ans, commençant tout juste à rassembler sa collection. Le jeune frère de Sebald, Barthel (1504-1540), dont l'œuvre est moins abondante mais peut-être plus subtile, est présent dans la collection du baron


1511

LA GRAVURE FLAMANDE AU XVIe SIÈCLE

Marianne Grivel

De même que l'estampe allemande, l'estampe flamande du XVIe siècle a été très recherchée par Edmond James de Rothschild. De Lucas de Leyde (Leyde, 1489-1494 – 1533), le plus grand graveur des Pays-Bas au XVIe siècle, le baron avait un très bel ensemble d'œuvres au burin, renfermé dans huit portefeuilles, dont six de la réserve [1], auquel il faut ajouter l'œuvre gravé sur bois d'après les dessins de l'artiste [2]. Soit deux cent vingt-huit estampes. Edmond James de Rothschild ne possédait donc pas l'œuvre complet de Lucas de Leyde, cent soixante-dix-sept gravures sur cuivre et cent dix xylographies. Mais il détenait l'essentiel, et souvent en bel état, avec de forts contrastes d'ombres et de lumière : *Le Repos pendant la fuite en Égypte* [3], acheté par Danlos à la vente Gutekunst d'avril 1894, présente des marques de polissage du cuivre et des rayures qui ont disparu des épreuves plus tardives. Parmi les planches les plus rares de la collection, citons *Abraham renvoyant Agar* (fig. 1), dont on connaît six épreuves d'un tirage ancien : celle de la collection Rothschild [4] a été achetée à Leipzig, à la vente Danz, le 29 octobre 1883 et elle fut l'occasion d'une brouille tenace entre le marchand allemand Meder et le baron [5]. Le baron avait également une autre pièce d'une grande rareté, *L'Espiègle*, provenant de la collection de H. von Mecklenburg et achetée par Clément à Berlin, le 4 novembre 1872 [6] (fig. 2). Le registre Waddesdon, consacré à l'école flamande et hollandaise, ne mentionne que cent quatre estampes, dont cent quatre-vingt-six sont signalées comme faisant partie de l'ancienne collection [7]. Autant dire qu'un bel ensemble est dû au baron James, dont on sait qu'il acheta au Dr Roth, le 10 février 1860, soixante-quatre gravures de Lucas de Leyde, moyennant 2875 francs [8]. On connaît la provenance de quelques feuilles : l'une d'elles, *Madeleine se livrant aux plaisirs* [9], qui avait appartenu à Pierre Mariette en 1660, fut achetée à la vente Thiers, cinq le furent à la vente Harrach, en 1867, neuf à Gutekunst. Six estampes furent acquises par Edmond James de Rothschild, en septembre 1868, chez Gutekunst et chez Danlos (*Le Moine Sergius*, première gravure datée de Lucas de Leyde, exécutée en 1508, achetée 450 francs [10]), en mai 1869, à la vente Alferoff [11], en novembre (*La Résurrection de Lazare* [12], 1000 francs) et décembre 1871 [13] et en avril 1872, chez Clément (*La Conversion de saint Paul* [14], 2500 francs), une, *Le Garçon à la trompe*, fut échangée avec Clément, en janvier 1874, contre une meilleure épreuve, qui coûtait 400 francs [15]. Par la suite, Edmond James de Rothschild acquit des pièces importantes aux ventes Santarelli, en décembre 1871 et février 1872, Mecklemburg, en octobre 1872, Gosselin, en août 1874, Galichon, en mai 1875, Firmin-Didot, en mai 1877, Heywood à Londres, en décembre 1878, Knowles, en mai 1879, Posonyi, en septembre 1880, Oppermann, en mai 1882, Danz, en octobre 1883, aux ventes Gutekunst, en mai 1883, avril 1892, avril 1894, mai 1896 et mai 1907, aux ventes Angiolini, en mars 1895, et Boerner, en mai 1906. Les dernières œuvres acquises furent achetées aux ventes Boerner, en mai 1925 (*Esther devant Assuérus* [16] et *Saint Georges et la princesse* [17], qui appartinrent à Pierre Mariette en 1667, *Sainte Madeleine debout sur des nuages* [18] et *Les Armes de la ville de Leyde au milieu de quatre ronds* [19]), novembre 1926 (*L'Homme à la torche* [20]), mai 1927 (*Jésus-Christ au mont des Oliviers* [21]) et décembre 1928 (*Les Quatre Guerriers* [22]). C'est dire que Lucas de Leyde fut la passion de toute une vie.

De Dirck Vellert, Dirck van Star, le Maître DV à l'étoile, l'un des précurseurs de l'eau-forte sur fer, actif à Anvers entre 1511 et 1547, qui aurait rencontré Dürer à Anvers en 1520-1521, Edmond James de Rothschild avait un ensemble d'œuvres exemplaire, seize gravures et quatre doubles, ignorés de Hollstein [23], soit autant que la Bibliothèque nationale. Deux épreuves proviennent de l'ancienne collection, dix autres, superbes, ont été achetées en août 1872 au Dr Roth, moyennant 6000 francs (fig. 3), les autres ont été acquises chez Clément, en 1875, et aux ventes Heugh, en avril 1878, et Isendoorn, en août 1879, par Thibaudeau. *Le Déluge*, gravé au burin en 1544, acquis du Dr Roth en août 1872, moyennant 6000 francs, fut échangé, en avril 1878, avec Thibaudeau, contre une autre épreuve au premier état, superbe, valant 1750 francs, plus 875 francs [24] (fig. 4). Edmond James de Rothschild avait également la célèbre planche montrant *Saint Luc peignant la Vierge*, gravée le 28 juillet 1526, achetée au Dr Roth en août 1872 [25].

Le baron Edmond James possédait aussi des œuvres des monogrammistes, plusieurs gravures du Maître S (Sanders Alexander van Brugsal, selon Hollstein et Delen), actif à Anvers entre 1519 et 1520, et de son atelier [26], achetées en particulier par Danlos à la vente Oppermann, en mai 1882, et à la vente Henry Huth, le 4 juillet 1911, du Monogrammiste M [27], actif à Liège au début du XVIe siècle. D'Allaert Claesz. (Amsterdam, 1508 – après 1555), graveur prolifique actif à Utrecht et Amsterdam entre 1520 et 1555, qui produisit plus de deux cents planches, dont de nombreuses gravures d'interprétation, le baron avait un ensemble d'œuvres gravées assez fourni, comprenant des planches rares, comme *Judith*


L

LES ESTAMPES ITALIENNES DU XVIe SIÈCLE

Estelle Leutrat

Dans une lettre datée du 18 juin 1895, Hector Silvy, le précieux collaborateur d'Edmond James de Rothschild chargé de son fonds d'estampes, prodigue quelques recommandations au magistrat, historien du livre et collectionneur bolonais Carlo Lozzi : « Je m'empresse de vous dire que le baron Edmond James de Rothschild verra avec beaucoup d'intérêt les pièces de votre collection qu'il vous plaira de lui apporter. Toutefois, laissez-moi vous dire qu'il convient surtout d'apporter les estampes primitives du XVe et du début du XVIe siècle et les gravures en très bel état de conservation. [...] Ce sont là surtout les pièces que recherche Monsieur le Baron »[1]. Ces quelques lignes pourraient à elles seules résumer la nature des préoccupations d'Edmond James de Rothschild en matière de gravure italienne : tout au long de sa vie, ce seront, pour l'essentiel, les estampes des origines qui retiendront son attention et qu'il aura soin de rassembler[2]. Baccio Baldini, Antonio Pollaiuolo, Andrea Mantegna, Nicoletto Rosex da Modena ou encore Jacopo de' Barbari sont les artistes les plus prisés par le collectionneur. En revanche, l'intérêt du baron Edmond James diminue nettement pour les œuvres du XVIe siècle, beaucoup moins bien représentées dans sa collection. Sans doute considère-t-il, comme la plupart de ses contemporains, que la production artistique qui suit la mort de Raphaël est marquée par « des symptômes considérables de décadence », comme le rappelle Jules Renouvier, l'un des premiers historiens de la gravure, qui ajoute pourtant, juste après cette première appréciation, que les artistes de ce temps « ont aussi leur mérite »[3].

Le Bolonais Marcantonio Raimondi (vers 1480 – vers 1534), en sa qualité de proche collaborateur de Raphaël, échappe à ces jugements péjoratifs et occupe une place de choix dans la collection Edmond de Rothschild, qui s'inscrit, en cela, dans une tradition ancienne[4]. Ses prédécesseurs ont toujours accordé une attention particulière à cet artiste, comme en témoigne déjà, près d'un siècle plus tôt, la vente de la collection Mariette (1775), qui réunit sept cent vingt-quatre pièces attribuées à Raimondi[5]. Si cet enthousiasme semble légèrement fléchir au début du XIXe siècle[6], il connaît un regain de vigueur durant le dernier tiers du siècle[7], Raimondi renouant avec son statut de « graveur sans rival, en qui est passé un rayon de l'âme de Raphaël », selon la formule de Benjamin Fillon, auteur de recherches consacrées à l'artiste[8]. En 1869, lorsque les frères Dutuit exposent à l'Union centrale des Beaux-Arts un choix de leur collection d'estampes, seules les œuvres de Raimondi rivalisent en nombre avec celles de Rembrandt[9]. Désormais, *Le Peintre-Graveur* d'Adam Bartsch ne suffit plus et il convient de trier et de classer plus finement l'œuvre du maître, comme le fait l'ancien conservateur en chef du cabinet des Estampes Henri Delaborde dans le catalogue qu'il dresse en 1888[10]. L'intérêt d'Edmond James de Rothschild pour Raimondi s'inscrit dans ce mouvement et lui-même contribue, à sa manière, au réexamen de l'œuvre du graveur. Le baron Edmond James porte un regard critique sur les attributions proposées par Bartsch, n'hésitant pas à formuler les siennes. Plusieurs documents conservés à la Bibliothèque centrale des Musées nationaux, des fiches manuscrites rédigées par Silvy décrivant certaines estampes de la collection, permettent de mieux saisir la pratique de collectionneur d'Edmond James de Rothschild[11]. Ainsi acquiert-il en janvier 1870 *L'Abreuvoir des bœufs*, que Bartsch hésite à attribuer à Raimondi, à Marco Dente ou à Agostino Veneziano[12]. Silvy précise : « le baron attribue cette pièce à Marc-Antoine », et poursuit : « Quelle est l'attribution de M. Duplessis ? », la réponse venant plus loin : « École de Marc-Antoine mais pas de Marc-Antoine »[13]. L'avis de Georges Duplessis fait alors autorité et l'œuvre prend place parmi les anonymes de l'école de Raimondi, qu'elle n'a pas quittée depuis[14]. Edmond James de Rothschild, en amateur éclairé, ne se contente donc pas de suivre l'avis de Bartsch, il propose ses propres hypothèses d'attribution qu'il soumet ensuite au conservateur du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, dont le jugement prévaut. Au fil des ans, le baron Edmond James parvient à réunir plus de cent quatre-vingts pièces de Marcantonio Raimondi, un nombre tout à fait remarquable. Alors que l'ancienne collection dont il hérite ne compte qu'une vingtaine d'estampes du maître italien[15], il réussit en près de quarante ans à en collecter plus de cent soixante autres, dont l'essentiel est rassemblé dans huit portefeuilles du fonds précieux. La collection d'œuvres de Raimondi constituée par le baron Edmond James offre une vision presque complète des différents aspects de la production de l'artiste, depuis son activité à Bologne aux côtés de Jacopo Francia, puis à Venise dans les années 1510, où il copie la *Vie de la Vierge* et *La Petite Passion* de Dürer, enfin à Rome, où il collabore avec Raphaël. Seuls peut-être les *Modi* d'après Giulio Romano, qui valurent au graveur un bref séjour en prison, sont absents. L'intérêt d'Edmond James de Rothschild pour Raimondi débute très tôt, et, fait rare, se poursuit tout au long de sa vie. Il se préoccupera sans cesse d'enrichir sa collection. Les premières acquisitions semblent remonter à 1865[16], date à laquelle le marchand



PETRVS ARRETINVS ACERRIMVS VIRTVTVM AC VITIORVM
DEMOSTRATOR
NON MANVS ARTIFICIS MAGE DIGNVM OS PINGERE NON OS
HOC PINGI POTERAT NOBILIORE MANV
PELLÆVS IVVENIS SI VIVERET HAC VOLO DESTRA
PINGIER HOC TANTVM DICERET ORE CANI

LES ESTAMPES FRANÇAISES DU XVIe SIÈCLE

Marianne Grivel

La collection d'estampes françaises du XVIe siècle du baron Edmond James de Rothschild est inégale et parfois étonnante. Ce n'était pas là son domaine de prédilection, contrairement au XVe siècle, et si certaines lacunes s'expliquent aisément, d'autres sont parfois plus surprenantes.

C'est dans les livres qu'il faut trouver les premiers exemples de gravures de la Renaissance. Le baron n'avait pas de feuilles volantes des débuts de la Renaissance, pas plus qu'il ne possédait le grand *Alphabet* de Noël Garnier, « ce peintre tout à fait primitif », selon Georges Duplessis, que l'on crut pendant longtemps être le premier graveur français, jusqu'à ce que l'on s'aperçoive qu'il exerçait encore comme peintre en 1536. Mais il avait hérité de son père, le baron James, un livre d'*Heures en l'honneur de la Vierge* publié à Paris, par Geoffroy Tory, en 1531[1].

L'œuvre de Jean Duvet (1485 – après 1561) est, en revanche, très riche. Edmond James de Rothschild possédait, en effet, trente-trois des soixante-treize planches étudiées par Colin Eisler, ainsi qu'une planche refusée par ce dernier[2]. Une seule gravure faisait partie de l'ancienne collection, *La licorne purifie l'eau de sa corne*[3], première planche de la célèbre suite de l'*Histoire de la licorne*, qui date certainement, comme l'a bien montré Henri Zerner[4], du règne d'Henri II. Le premier achat du baron, en octobre 1872 à la vente Posonyi, *Poison et contrepoison*[5], témoigne d'un goût pour le symbolisme ésotérique. Malheureusement, cette planche curieuse, connue seulement à vingt-deux épreuves, est aujourd'hui rejetée par Colin Eisler, qui la donne au Maître de la Décollation de saint Jean Baptiste, actif dans le premier quart du XVIe siècle, probablement à Milan. En novembre 1873, Edmond James de Rothschild acheta chez Danlos *Saint Sébastien, saint Antoine et saint Roch*[6]. Mais ce fut chez le marchand Clément qu'il acquit, en septembre 1875, l'essentiel de sa collection : parmi les premières pièces de l'artiste, le premier état du *Portrait de Henri II, roi de France*[7] (fig. 1), dont on ne connaît que neuf épreuves, ou les seconds états du *Mariage d'Adam et Ève*[8], de *Moïse*[9] ou de *Saint Jean dans l'île de Patmos*[10] et *Le Martyre de saint Jean l'Évangéliste*[11]. Il acquit, de même, les vingt-trois planches de l'*Apocalypse*[12]. Certaines des planches de cette suite ne sont pas dans un état de conservation parfait. Mais, ce qui est exceptionnel, elle est complète. *L'Étude sur la vie et sur l'œuvre de Jean Duvet, dit le Maître de la licorne*, publiée l'année suivante par E. Jullien de La Boullaye[13], permet de mesurer la rareté de cet achat : « M. Coste, de Lyon, possédait un exemplaire de *L'Apocalypse* de 1561 ; ce fut le premier qui passa dans les ventes, au dire de Brunet ; on l'adjugea en 1854 à 1,020 francs ; ce prix serait triplé aujourd'hui. En 1874, à la vente Larew à Londres, un exemplaire atteignit la somme de 3.750 francs. M. Clément, marchand d'estampes à Paris, avait cette suite en feuilles, en novembre 1875 ; il venait d'en vendre une autre environ 3.000 francs. On cite un bel exemplaire, appartenant à M. Destailleur, architecte à Paris. Les pièces de Duvet se trouvent rarement dans les magasins les plus riches ou chez les amateurs les plus habiles. » L'arrangement conclu avec Clément était en réalité plus complexe que ne le disait Jullien de La Boullaye. Car, comme le montre le *Journal des entrées des gravures* conservé à Waddesdon Manor, Clément vendit 5 500 francs ce lot de vingt-neuf estampes[14]. Mais il reprit pour 2 000 francs une suite incomplète possédée déjà par Rothschild, permettant au baron de ne débourser que 3 500 francs, alors qu'il achetait également au marchand sept autres pièces, parmi lesquelles l'*Écusson d'armes avec les instruments de la Passion* du Maître E. S. pour 5 000 francs. En mai 1877, Edmond James de Rothschild compléta son œuvre de Duvet par *Un chasseur apportant un présent à un roi*[15], acheté 364 francs 10 centimes à la vente Firmin-Didot. La dernière pièce n'entra que cinquante ans plus tard : le baron dut, en effet, attendre décembre 1927 pour acheter chez Colnaghi, à Londres, *Le Triomphe de la licorne*[16], dernière planche de la suite de l'*Histoire de la licorne*.

La grande absente de la collection est l'école de Fontainebleau. Certes, le baron possédait deux épreuves des *Deux femmes romaines*, attribuée traditionnellement à Primatice (1504-1570). La première fut acquise chez Clément, en septembre 1866[17]. Elle manque un peu de contrastes, mais est pourvue de marges, ce qui explique que le baron l'ait conservée lorsqu'il acheta la seconde, superbe, mais sans marges, au Dr Roth, en janvier 1870[18] (fig. 2). Des aquafortistes si bien mis en lumière par Henri Zerner, le baron n'avait rien : Antonio Fantuzzi, le Maître L. D., Léon Davent ou Jean Mignon, qui travaillèrent entre 1542 et 1548, brillent par leur absence, comme d'ailleurs les aquafortistes originaux, Geoffroy Dumoutier, Léonard Limosin ou Juste de Juste : l'extrême fragilité des plaques explique assez ces lacunes regrettables. Un *Terme, Femme portant un panier sur la tête*, gravé à l'eau-forte avec quelques rehauts de burin, a pourtant été classé à l'œuvre d'Androuet du Cerceau[19] : il fait en réalité partie de la suite de vingt *Termes* gravée par Jean Mignon.



LES ESTAMPES DU XVIIe SIÈCLE

Véronique Meyer, avec la collaboration de Marianne Grivel

Le baron Edmond James possédait plus de neuf mille quatre cents estampes du XVIIe siècle, toutes écoles confondues, et exception faite de quelques recueils dont les pièces n'ont pas été dénombrées [1], mais ce siècle était loin d'être la période qu'il préférait. Ses choix, qui reflètent les goûts des amateurs de son temps, correspondent moins à ceux de notre époque. Comme pour le XVIe siècle, pour ce qui est de la gravure française notamment, il bouda l'eau-forte de peintre, il est vrai beaucoup plus rare et difficile à réunir : il préférait le beau métier d'un Nanteuil ou les scènes historiques.

Au sein de sa collection, la gravure française l'emporte en nombre sur la gravure étrangère. Ainsi, selon la base du musée du Louvre, cinq mille six cent douze au moins sont françaises [2], mille sept cent cinq hollandaises, mille deux cent dix flamandes, quatre cent quatorze italiennes, quatre cent deux allemandes et douze anglaises, dont huit forment une suite d'animaux [3] gravée par Robert Gaywood (1650-1711), élève de Wenceslas Hollar (1607-1677), lui-même relativement bien représenté avec cinquante-neuf estampes pour la plupart en relation avec son séjour londonien : vues de Londres et de Greenwich, vues du palais d'Arundel et de ses collections, et sujets d'actualité comme *La Séance du Parlement anglais le jour de la condamnation de Stafford*, ou *L'Exécution du comte* [4].

Certains genres, que l'on peut répartir en quatre sections d'inégale importance, ont retenu l'attention du baron. Pour reprendre par exemple le classement du catalogue de la vente Behague (1877), on peut distinguer :

- l'histoire du XVIIe siècle sous tous ses aspects : ornements, vues topographiques et panoramiques, sujets de mœurs et costumes, almanachs, dus principalement aux graveurs français, et qui sont en effet le reflet d'une époque ;
- le portrait européen ;
- l'histoire religieuse et mythologique ;
- la scène de genre, le paysage et les représentations animalières des peintres-graveurs flamands et hollandais.

Cependant, il nous a semblé bon de mettre particulièrement en relief la gravure française du début du siècle et l'œuvre de Rembrandt, afin d'en donner une vision d'ensemble et d'en souligner le caractère spécifique.

ARTISTES FRANÇAIS DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU SIÈCLE

S'il n'avait pas d'estampes de Jacques de Bellange (1595-1616) ni de Georges Lallemant (vers 1575-1636), le baron possédait, en revanche, un bel ensemble d'œuvres de Jacques Callot (1592-1635), soigneusement légendées. Mais celui-ci lui venait de son père, le baron James, qui avait fait monter et relier en six volumes, portant son ex-libris, mille neuf gravures du célèbre aquafortiste lorrain [5]. On y voit aussi bien les premières gravures de l'artiste, qui maniait alors le burin, les *Tableaux de Rome* [6], d'après les retables ornant les autels des basiliques Saint-Pierre-au-Vatican et Saint-Paul-hors-les-Murs, gravés pendant le séjour de Callot chez Philippe Thomassin, entre 1608 et 1611, et dont il ne manque que le titre, ou les *Principaux faits du règne de Ferdinand Ier, grand-duc de Toscane* [7], que *La Petite Treille*, « la dernière planche gravée par deffunt Callot a laquelle l'eau forte n'a esté donnée quapres sa mort » [8]. À côté des grandes suites attendues, on trouve des pièces rares, comme des dessins au lavis, *Jésus et les docteurs* et *La Pêche miraculeuse* [9]. Toutes les œuvres ne sont pas dans un état de conservation parfait : certaines feuilles, comme les *Images de tous les saints de l'année* [10] ou la *Grande Vue de Paris*, la *Tour de Nesle* [11], au deuxième état, présentent des rousseurs. Mais d'autres sont superbes, comme le premier état de l'une des dernières gravures de l'artiste, *Le Jardin ou le Marais* [12], le troisième état de *La Tentation de saint Antoine*, tiré à l'encre rouge [13], et la *Grande thèse*, également tirée à l'encre rouge et avant la lettre typographiée dans les deux grands cartouches. Certaines œuvres ont déjoué les connaissances du baron : les *Caprices* [14], qui figurent pour chaque planche en deux exemplaires, ne sont pas, comme il est indiqué, deux fois au premier état ; certaines planches sont de l'édition florentine et d'autres de l'édition nancéienne. Les provenances de toutes ces estampes ne sont pas faciles à déterminer. De nombreuses pièces ont appartenu à Pierre II Mariette (1634-1716) [15] ou à son frère, Claude Augustin Mariette (1652 – après mars 1701) [16]. La *Foire de Gondreville*, au premier état, « av^{t} le nom de Callot, rare », porte la marque « P. Mariette 1670 » et celle de A. P. F. Robert-Dumesnil, et a été achetée par James à la vente de cet amateur, qui possédait un ensemble très remarquable d'œuvres de Callot, le 13 mars 1856 [17]. Les feuilles du *Siège de La Rochelle*



Fig. 4 : Antoon van Dyck (1599-1641), *Portrait de Vorsterman*, eau-forte et burin, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, inv. 2538 LR.

LES ESTAMPES DU XVIIIe SIÈCLE

Pierre Wachenheim, avec la collaboration de Jean-Gérald Castex

Si la collection de gravures rassemblée par Edmond James de Rothschild a été considérée dans son ensemble, dès sa constitution, comme un trésor d'excellence, la section consacrée en son sein au XVIIIe siècle français en représente certainement la quintessence, du fait de son importance tant quantitative que qualitative. En 1885, dans sa préface au livre de Gustave Bourcard, *Les Estampes du dix-huitième siècle*[1], le collectionneur Paul Eudel relevait ainsi en premier, « parmi les amateurs les plus connus de Paris, […], en ce qui concerne les estampes principalement », les « barons James et Edmond James de Rothschild, l'heureux possesseur de la plus merveilleuse collection du XVIIIe siècle, connue jusqu'à nos jours »[2].
La collection d'estampes françaises du XVIIIe siècle bâtie par Edmond James de Rothschild s'inscrit bien évidemment dans un contexte stimulant. Après la chute du Second Empire, l'intérêt pour les gravures du siècle précédent connaît une vive efflorescence, comme l'atteste la multiplication d'études et de catalogues dans ce domaine (Bocher, Bourcard, Portalis et Beraldi, Cohen, etc.[3]). Eudel date autour de 1855 le début de « la faveur dont jouissent aujourd'hui [en 1885] les estampes du XVIIIe siècle », surtout celles de l'école française, « recherchées avec une passion qui va jusqu'à la frénésie »[4]. Cette ferveur s'est accrue après la publication, en 1865, de *L'Art du XVIIIe siècle* des frères Goncourt, puis la tenue de ventes importantes dans les années suivantes[5].
Pour Edmond James de Rothschild, c'est sans nul doute son père, James, qui, à travers les recueils gravés de sa bibliothèque, lui a primitivement transmis ce goût, mais il revient au Dr Roth – son médecin avant de devenir l'un de ses principaux pourvoyeurs – d'avoir orienté de manière décisive ses pratiques de collectionneur. Celles dépeintes par Beraldi dans le portrait élogieux qu'il brosse de Roth semblent parfaitement s'appliquer à la quête du baron Edmond James : « C'était un amateur de l'ancien style, qui avait entrepris ses recherches sur un pied formidable, et faisait des œuvres de graveurs ou de peintres. C'était tout Nanteuil, ou tout Watteau à toutes marges, tout Baudouin ou tout Lavreince, etc. Il voulait chaque pièce dans tous ses états, quel qu'en fût le nombre. […] Énumérer toutes les merveilles qu'il a possédées serait impossible. Les gravures s'engouffraient chez lui par monceaux »[6].
Lorsqu'on observe la section de la collection consacrée au XVIIIe siècle français, un aspect frappe d'emblée, la vitesse et la persévérance avec lesquelles elle fut construite. Edmond James de Rothschild a certes bénéficié des séries déjà rassemblées par le Dr Roth et d'une conjonction de ventes exceptionnelles (Behague en 1877, Clément en 1879, Mühlbacher et Mailand en 1881, etc.), mais il a réuni l'essentiel de ses pièces en une dizaine d'années seulement, du début des années 1870 au début des années 1880. Si le rythme se ralentit, les acquisitions continuèrent cependant au cours des années 1890 (particulièrement lors de la vente Bayard en 1891) et ponctuellement bien au-delà, comme pour le fonds Soulavie d'estampes révolutionnaires en 1903, ou lors de la vente Doucet de 1919 pour les eaux-fortes de Gabriel de Saint-Aubin. Le détail des achats – généralement distincts et successifs – du baron de Rothschild pour un même artiste ou pour une même gravure révèle un permanent souci, non seulement de compléter la collection, mais surtout de l'affiner.
Se passionnant pour ce XVIIIe siècle dont il collectionnait les graveurs, Edmond James de Rothschild a, comme ses confrères, adopté les pratiques des amateurs de ce temps-là. Il a ainsi systématiquement rassemblé des épreuves rares – parfois uniques – de premiers états ou d'états intermédiaires, se dispensant même parfois de la planche définitive, (trop) largement répandue à ses yeux. Pour nombre d'estampes, la chronologie des entrées suit généralement cette gradation dans la rareté : d'abord l'acquisition d'une épreuve avec titre et dédicace, puis celle terminée avant la lettre et enfin si possible l'eau-forte pure[7].
Encouragées par les *Curiolets*[8] et non par les « vrais connaisseurs », les dérives de cette pratique, nécessaire pour toute collection en ce qu'elle réintroduit la notion essentielle de rareté – dans un médium du multiple –, avaient déjà été dénoncées un siècle plus tôt, notamment par le marchand Joullain : « Il est agréable d'avoir une épreuve avant la lettre d'une estampe de la première distinction, mais cette satisfaction se paye fort chèrement, quoique les Graveurs se soient mis maintenant sur le pied d'en faire tirer une prodigieuse quantité d'exemplaires »[9]. Sur la fiche – due à André Blum – d'une épreuve avant la lettre de *La Mort de Marc-Antoine* gravé par Wille d'après Pompeo Batoni, on trouve ainsi ce commentaire : « tiré avec un cache (opinion du Dr Roth) »[10].
Or, si Edmond James de Rothschild disposait des fonds nécessaires pour assouvir pleinement sa passion, on sait qu'il n'était cependant pas prêt à ce que cela se fît à n'importe quel prix[11]. Depuis le moment même où ses achats se multiplièrent jusqu'au milieu des années 1880 où ils diminuèrent, les spécialistes dénonçaient les sommes exorbitantes alors en jeu : « Jamais l'école française du

I

Air ... de la ...

Qu'il est doux de subtiliser
Une Israélite Jolie !
Comme on aime à Judaïser
Quand c'est pour la tendre Folie !
C'est avec un transport bien vif
Que l'on s'écrase au Jeu du Juif.

La Balançoire.

Le Jeu du Juif.

Le Balon.

Le Colin Maillard.

Le Cache Cache.

La Main Chaude.

NOUVELLE COMBINAISON DU JEU DU JUIF.

LES GRAVURES D'ARCHITECTURE, D'ORNEMENTS ET D'ARTS DÉCORATIFS

DU XVIII[e] SIÈCLE

Frédéric Dassas

À la rencontre de deux des passions artistiques du baron Edmond James de Rothschild – l'art de la gravure et les décors du XVIII[e] siècle – se trouve l'ensemble de gravures d'architecture, d'ornements et d'arts décoratifs du XVIII[e] siècle conservé au Louvre. Architecture, ornement, arts décoratifs : trois notions qui en toute rigueur demanderaient à être nettement distinguées mais que l'art de la gravure tend à associer de façon si étroite qu'il serait déraisonnable de chercher à les traiter ici séparément. L'architecture recouvre un premier champ, celui des ouvrages théoriques, traités divers ou cours, représenté dans la collection par les ouvrages de Blondel, Briseux ou Boffrand, mais dont la limite est assez ténue avec les divers recueils de plans, coupes, élévations ou vues intérieures de divers bâtiments, existants ou purement imaginaires, qu'ils soient monographiques – consacrés à un édifice, à une ville ou à un architecte – ou à vocation encyclopédique. À l'autre extrémité du spectre, l'ornement en tant que tel – cartouches, trophées, frises, rinceaux, rocailles ou arabesques de tous genres – déploie les multiples facettes de son univers purement formel dans une relation très lâche avec toutes les applications pratiques susceptibles d'en découler. De cette souplesse témoigne la litanie des titres précisant « à divers usages » : l'ornement s'offre à toutes les possibilités de reprise, de transposition, d'adaptation de la part des architectes comme des artisans. Les arts décoratifs, quant à eux, recouvrent avant tout le domaine aisément repérable des objets manufacturés – lustres, bras de lumière, cheminées, tables, toilettes, vases, miroirs, etc. –, mais finissent par rejoindre l'architecture elle-même, dont ils s'approprient des parties entières – plafonds, trumeaux, corniches, portails ou alcôves – jusqu'à rassembler ces différents éléments dans la composition d'élévations intérieures complètes (fig. 1). À l'étroite intrication des domaines de l'architecture de l'ornement et des arts décoratifs, il faut ajouter leur perméabilité envers les autres arts. Les noms de Boucher et de Watteau nous entraînent vers l'art du peintre et nous rappellent la solidarité fréquente entre ornement et scène figurée, le lien avec la sculpture étant plus étroit encore, dans la mesure où une part importante des planches d'ornements sont destinées à une transposition en trois dimensions.

Les œuvres regroupées sous l'intitulé « ornement » forment le contenu de vingt-six portefeuilles de la collection, numérotés du numéro 601 au numéro 627, classés à quelques exceptions près selon l'ordre alphabétique des artistes. À ces portefeuilles, il convient d'ajouter une cinquantaine de recueils. Dans le cadre de cette brève présentation, nous nous bornerons à restituer les grandes lignes de cette partie de la collection; nous laisserons au spécialiste de la gravure, que nous ne sommes pas, le soin d'en développer les aspects plus spécifiquement propres à cet art.

DE BERAIN À PILLEMENT

L'œuvre de Jean Berain ouvre le siècle. Elle est représentée pour l'essentiel par deux grands recueils[1] comprenant dans un certain désordre et parfois en plusieurs exemplaires les planches des principales suites de ce maître, complétées de quelques pièces isolées : les onze grandes suites de cinq pièces classées par ordre de lettres, généralement sans nom de graveur mais incluant les célèbres planches de mobilier gravées par Marguerin Daigremont, les grandes compositions décoratives gravées par Jean Dolivar, Gérard Jean-Baptiste Scotin l'Aîné et Jean-François Benard, les quatre suites de *Desseins de cheminées*, presque toutes gravées par Scotin l'Aîné, la suite de modèles de chapiteaux, celle de modèles de serrurerie, et celle de guéridons et de consoles. Le recueil n° 320 contient également quelques-unes des grandes pompes funèbres, et le portefeuille n° 601 quelques autres pièces dont les *Diverses pièces utiles pour les arquebuziers*, l'une des premières suites du maître.
Cinq des belles planches de Claude Gillot gravées par lui-même du *Livre de portières pour Tapisserie* (fig. 2), dont il manque malheureusement la planche de titre, témoignent de l'évolution du style à l'orée de la Régence et font le lien entre le règne de Louis XIV et l'univers de Watteau. L'œuvre immense de ce dernier dans le domaine de l'ornement est un sujet en soi. Les gravures de Watteau conservées dans la collection Edmond de Rothschild ont fait l'objet d'une exposition récente. L'annexe de son catalogue détaille la liste complète de toutes les gravures conservées dans la collection selon la numérotation de Dacier et Vuaflart[2]. Les planches d'ornement sont regroupées dans les tomes III et IV du *Recueil Jullienne*[3]. On en retrouve des doubles dans les portefeuilles au nom de ce maître. Une seule planche séparée figure dans ceux consacrés spécifiquement aux ornements : la *Divinité chinoise*, 30919 LR, gravée par Hucquier, d'une suite de treize pièces en largeur gravées par Hucquier, Moyreau, Crépy, Aubert et Boucher. Les cent trente-quatre pièces de Jean-Bernard Toro regroupées



LES DESSINS DU XVe AU XVIIIe SIÈCLE

Catherine Loisel

Si la renommée de la collection Edmond de Rothschild au musée du Louvre ne tient pas particulièrement à l'importance de son fonds de dessins, il n'en est pas moins vrai que le collectionneur leur a toujours accordé une place de choix, depuis sa jeunesse lors de sa participation à la vente de la collection d'Émile Galichon en 1875 jusqu'aux années 1920. D'emblée, il s'est attaché à rechercher des feuilles rares, depuis l'achat de trois dessins de Dürer, le *Portrait de Michael Wolgemuth*[1], le *Portrait d'un jeune seigneur*[2] et le *Portrait dit d'Ulrich Varnbühler, conseiller de l'Empire*[3], à la vente Firmin Didot en mai 1877, jusqu'aux derniers dessins qu'il ait acquis : le *Portrait de jeune homme* de Raphaël[4] (fig. 1) à la vente Locker Lampson à Londres en avril 1919[5], la *Femme à cheval franchissant la porte d'une ville* d'Altdorfer[6] à la vente de lord Northwick en 1920, *Adam et Ève au paradis*[7] de Hans Wechtlin à la vente Engel-Gros en mars 1922 et enfin *La Vierge avec un âne* de Martin Schongauer à la vente Sabin en novembre 1922[8]. Alors que pendant plus de cinquante ans le baron Edmond James de Rothschild s'est attaché à augmenter sa collection de gravures, la numérotation des entrées de dessins dans le registre actuellement conservé à Waddesdon Manor[9] n'excède pas 1395, chiffre qui doit toutefois être nuancé par le fait que certaines entrées concernent des volumes entiers, tel le recueil sur vélin donné à Étienne Delaune[10] acquis en 1877, et que les numéros alors donnés ne comptabilisent pas toutes les feuilles en volumes, comme l'album d'architecture de la collection Destailleur, qui rassemble cent dix dessins[11]. Par ailleurs, les quatorze volumes des Menus Plaisirs entrés en 1889 sont également constitués de dessins[12], même si ceux-ci appartiennent à un genre particulier.

Pour avoir une idée à peu près juste du goût d'Edmond James de Rothschild dans ce domaine, il faut tenir compte de l'ensemble de sa collection avant qu'elle n'ait été partagée entre le Louvre et ses héritiers. En effet, les feuilles des grands dessinateurs du XVIIIe siècle français, Boucher, Saint-Aubin, Fragonard, Moreau le Jeune, sont restées dans la famille[13]. Le fonds du Louvre est nettement plus riche dans le domaine nordique, italien et français du XVIe siècle que pour le XVIIIe siècle, alors que la gravure de cette période y occupe une place de premier plan.

L'œil du baron Edmond James de Rothschild s'est formé au cours des années 1860, au sein d'une famille de collectionneurs avertis, parmi lesquels son père James, dont il eut tout loisir, dès son adolescence, de consulter la très importante bibliothèque, comme on peut le constater à l'examen de l'ex-libris figurant en tête de certains volumes de gravures, tels ceux de Sébastien Leclerc qui lui échurent en héritage. À ce titre, son goût est emblématique de celui des cercles parisiens, qui commençaient à éprouver une véritable fascination pour l'art du XVIIIe siècle tout en cultivant une connaissance encore fragmentaire du Moyen Âge et de la Renaissance.

Dès les années 1870, l'émulation était à son comble parmi les amateurs de dessins anciens et les historiens de l'art commençaient à enquêter sur des artistes encore peu connus : Émile Galichon publia en 1859 des études sur Mocetto et Schongauer dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Personnalité fascinante, ce collectionneur, homme de lettres, journaliste, fondateur de la Société française de gravure, a marqué la société de son temps et a pu exercer une influence sur le jeune collectionneur. En 1879 eut lieu à l'École des Beaux-Arts une exposition de six cent cinquante dessins anciens provenant essentiellement de collections privées, organisée par Charles Ephrussi et Gustave Dreyfus. Edmond James de Rothschild fut certainement un visiteur attentif de cette manifestation pionnière à laquelle prêtèrent le duc d'Aumale, Goncourt, Chennevières-Pointel, Armand, Dutuit, Dumesnil, Gatteaux, Louis Galichon, Gigoux, Malcolm, Beckerath.

Un examen critique de la collection permet de constater qu'il ne s'agit pas d'un volet secondaire du fonds de gravures destiné à illustrer, dans d'autres techniques, l'art de maîtres représentés de manière exhaustive, comme Dürer, Rembrandt, Schongauer. Il apparaît clairement que les dessins ont été choisis un à un : portraits, paysages, scènes de genre, dessins d'architecture, projets de décors ou de gravures…

Dans la mesure où le collectionneur a fait la majeure partie de ses acquisitions dans le dernier quart du XIXe siècle, à un moment où le marché de l'art regorgeait d'antiquités, sur les places aussi bien de Paris et de Londres que d'Amsterdam ou de Stuttgart, il faut chercher derrière chaque achat une volonté délibérée, un acte de goût. Devant cette pléthore d'œuvres accessibles à une personne fortunée, le collectionneur semble avoir mis au point certains critères de choix. Si l'on peut s'étonner en effet que des artistes italiens de premier plan ne soient pas représentés dans la collection – Michel-Ange et Parmigianino pour le XVIe siècle, aucun maître italien du XVIIe siècle italien bien qu'un dessin français ait été acquis sous le nom de Guido Reni[14], Jordaens pour les Flamands, Vouet ou Poussin pour les Français –, les feuilles précieuses et d'une grande rareté s'imposent.



LES LIVRES ILLUSTRÉS

Isabelle de Conihout

En 1860, le grand libraire parisien Techener rendait compte de la vente Solar dans son *Bulletin du bibliophile*[1] – à l'époque simple organe de la librairie Techener : « Une pareille vente étoit un événement qui n'avoit pas eu d'analogue depuis un demi-siècle. Une foule d'amateurs et de curieux, françois et étrangers, s'y étoient donné rendez-vous avec une sorte d'émulation bibliographique, et ce spectacle vraiment nouveau pour nous, malgré l'habitude journalière des ventes de livres, s'est continué pendant dix-huit séances consécutives, au milieu des émotions les plus vives et les plus intéressantes. Nous avions choisi, pour faire cette vente, une des plus jolies pièces de l'hôtel que M. Solar avoit fait décorer avec autant de goût que de luxe… L'exposition publique de chaque vacation ouvrait à midi, et la vente commençait ordinairement à midi et demi. À quatre heures, vingt becs de gaz s'allumaient tout à coup, et ravivoient, en quelque sorte, la chaleur des enchères jusqu'à la fin de la séance qui se terminoit entre six heures et six heures et demie… À gauche, les principaux libraires… MM. Potier, Porquet, Aubert, Labitte, Caen, Tross, Julien, Bossange, Fontaine, etc. À droite les amateurs qui voulaient revoir et toucher encore les volumes qu'ils se proposaient de disputer aux enchères… Au fond de la salle, des curieux inconnus… Derrière la table des vendeurs, M. Thompson, l'habile relieur, dont la signature rehausse la valeur d'un grand nombre des livres de cette bibliothèque, MM. Boone et Quaritch, tous deux libraires à Londres… Enfin aux places réservées les grands amateurs, MM. Ambroise Firmin-Didot, le baron Jérôme Pichon, le comte de Lignerolles, le comte de Béhague, le comte d'Auteuil, le marquis de Ganay, le comte du Tillet, de Villeneuve, de Fresne, Léon Say, le comte de La Béraudière, le comte de Rayneval, Broleman, le Dr Danyau, Grangier de La Mariniere, Giraud de Savine… Et il ne faut pas oublier que dans le cabinet à gauche, d'où l'on pouvoit voir sans être vu toutes les péripéties de la lutte, se tenoient modestement cachés M. Double et son fils, bibliophile passionné à l'âge de quinze ans, M. Edmond de Rothschild, aussi jeune et non moins ardent. »

C'est donc à l'âge de seize ans qu'Edmond James fit ses débuts publics en bibliophilie. Mais la collection qu'il allait réunir présentait peu de points communs avec celle de Félix Solar[2]. Ce riche amateur, qui vendait après s'être lassé, avait réuni en peu de temps une importante collection privilégiant la littérature francaise et présentant des exemplaires dans des reliures exceptionnelles. Il accordait cependant une place à l'histoire de l'imprimerie et de la gravure, domaine dans laquelle allait s'illustrer Edmond James.

BIBLIOTHÈQUES D'ART ET GOÛT POUR LES LIVRES À FIGURES DANS LA FRANCE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE

La naissance des bibliothèques d'art

En liaison avec l'essor d'une discipline nouvelle, l'histoire de l'art, le XIXe siècle voit la naissance d'un nouveau type de bibliothèque. Ces bibliothèques, qui réunissent écrits sur l'art, livres illustrés et recueils de gravures, n'allaient conquérir leur reconnaissance sous le nom de bibliothèques d'art qu'au siècle suivant – une reconnaissance d'ailleurs encore limitée : ainsi la récente *Histoire des bibliothèques françaises* ne leur consacre-t-elle pas une ligne. L'histoire des bibliothèques d'art françaises au XIXe siècle restant à écrire, comme celle, qui lui est consubstantiellement liée, des amateurs d'estampes[3] et des amateurs de livres illustrés[4] – ou, pour parler comme au XIXe siècle, de livres à figures –, nous nous bornerons ici à proposer quelques repères permettant d'esquisser le paysage qui sert de toile de fond à la collection de livres illustrés d'Edmond James de Rothschild léguée au Louvre.

Cicognara, 1821

Le protoype et le grand ancêtre de la collection de livres illustrés du baron Edmond James est la collection de cinq mille volumes sur l'art et l'archéologie assemblée par un « dilettante » italien francophile, le comte Léopold Cicognara (1767-1834), et vendue par lui en bloc en 1824 à la Bibliothèque vaticane. Son catalogue en deux volumes, publié de manière privée en 1821[5], s'organisait en sections que nous présenterons ici non pas dans l'ordre où elles apparaissent dans l'ouvrage, mais en fonction de leur importance quantitative. L'architecture (traités, architecture théâtrale, perspective, édifices, ponts, fontaines, jardins) occupait une centaine de pages. Égales en nombre venaient ensuite trois sections comportant chacune de cinquante à soixante pages environ :

- les beaux-arts en général (traités sur la peinture, la gravure et la sculpture, proportions et anatomie);
- les livres d'emblèmes et d'iconologie;

Et vidi aliam bestiam ascendentem de terra et habebat
cornua duo similia agni et loquebatur si
cut draco et fecit terram et inhabitantes in
ea adorare bestiam primam cuius plaga
mortis curata est



Et fecit signa magna ut etiam
ignem faceret de celo descen
dere in terram in conspectu
hominum



Et datum est illi ut daret spiritum bestie ymagini ut loquatur ymago bestie et faciet ut
quicumque non adoraverint ymaginem bestie occidantur



LA FORTUNE CRITIQUE

Patrick Michel

« L'amateur d'estampes est un curieux à part; il est de l'espèce des hommes de cabinet. Il y a dans cette douce passion d'estampes, quelque chose de la pacifique manie des joueurs de patience, tandis que l'amateur de tableaux est un militant debout, qui trotte et voyage de galeries en musées, de monuments en églises. Ces fureteurs de portefeuilles sont surtout des classificateurs; c'est un goût qui se satisfait assis sur un tabouret. Le groupe des grands amateurs en ce genre se fait et se fera de plus en plus rare, la gravure elle-même, c'est-à-dire l'art qui doit incessamment renouveler leurs jouissances, tendant à disparaître [...] Les fameux de mon temps étaient mieux que des assembleurs d'images légères, aux procédés mignons et croustillants; c'étaient des savants et des lettrés, et qui prenaient fort au sérieux le travail de leur loupe »[1]. Une telle définition pourrait fort bien s'appliquer à Edmond James de Rothschild, qui sut réunir l'une des collections connues les plus remarquables. Aussi importe-t-il d'observer la façon dont cette collection fut perçue du vivant du collectionneur, puis au lendemain de sa disparition.

DU VIVANT D'EDMOND JAMES DE ROTHSCHILD : DISCRÉTION ET RÉPUTATION

Du vivant du baron Edmond James de Rothschild, la presse est restée relativement discrète sur la collection comme sur le collectionneur. Pourtant, la renommée du baron était déjà établie parmi les amateurs et citée comme une référence pour certains pans de l'histoire de l'estampe, notamment les nielles. Eugène Dutuit, évoquant les collections privées de nielles dans son *Manuel de l'amateur d'estampes* publié en 1888, signale ainsi : « La seconde collection est comprise dans l'incomparable Cabinet d'estampes de M. le baron Edmond de Rothschild, cabinet qui n'a pas de rival en dehors des grandes collections publiques. L'éminent bibliophile est seul, avec le Musée britannique, à posséder des empreintes en soufre : il en a six, dont celle du Couronnement de la Vierge attribué à Finiguerra. Les épreuves de nielles y sont au nombre de cent soixante environ, dont cent regardées jusqu'à présent comme uniques. Sur quarante-deux pièces connues portant des monogrammes de Peregrini, M. le baron E. de Rothschild en a recueilli vingt-deux, dont une qui n'avait pas encore été signalée et qui forme le premier sujet d'une suite de six pièces consacrées à l'Histoire d'Abraham. Cette épreuve se trouve dans un précieux petit album de dessins exécutés par le même artiste. Ce qui rehausse encore cette collection de nielles, c'est la condition exceptionnelle des pièces. Rien de médiocre n'y pénètre jamais, mais tout ce qu'il y a eu de plus remarquable dans la vente Durazzo et dans les quelques ventes postérieures a été enlevé à son profit, souvent de vive lutte. Les pièces de ce genre du Cabinet Salamanca y sont entrées presque en totalité. Par le choix et le nombre de nielles, cette collection est bien au-dessus de toutes celles qui avaient été réunies par des particuliers »[2]. On le voit, la réputation de la collection Rothschild reposait surtout à cette date sur la richesse exceptionnelle de sa collection de nielles.

Au lendemain de la disparition du baron, les témoignages sont d'autant plus unanimes qu'ils émanent pour l'essentiel, et assez curieusement, de celui qui fut le fidèle collaborateur du collectionneur, André Blum. Cela ne signifie pas qu'il s'agisse d'éloges immérités, bien au contraire, mais il nous manque de ce fait un aspect de la réception de l'œuvre formée, le regard « indépendant », et notamment celui de l'étranger.

Blum a dressé un brillant portrait de l'amateur d'art dans le *Bulletin de l'Académie des beaux-arts*, dont le baron était membre libre depuis 1906. Il avait succédé à ce siège à Henri Bouchot, l'ancien conservateur des Estampes de la Bibliothèque nationale. Dans ce portrait, Blum met en évidence les dominantes du goût d'Edmond James de Rothschild[3], à commencer par Rembrandt, qui « demeura son artiste préféré »[4] et dont « il avait réuni des dessins pleins d'accent et d'une facture vigoureuse ». « Ce qu'il aimait surtout en lui, c'était l'auteur de ces admirables eaux-fortes dont il a collectionné des états d'une beauté extraordinaire »[5]. Blum souligne surtout la précocité du goût du baron pour la gravure : « Dès l'âge de quatorze ans et jusqu'à son extrême vieillesse, il fut toujours animé par la passion de la gravure et il ne cessa, d'année en année, de former graduellement un cabinet d'estampes, dont l'importance égale celle des grandes bibliothèques publiques. Il a réussi, après de persévérants efforts et des études approfondies, à glaner les épreuves les plus rares et les plus belles depuis la fin du XIVe siècle jusqu'aux dernières années du XVIIIe siècle. »[6] Blum s'attarde ensuite sur la qualité extraordinaire des pièces réunies, fruit des exigences du baron : « C'est un véritable musée de la gravure, dans lequel il n'admettait que les épreuves d'une qualité exceptionnelle. »[7] Il insiste notamment sur les incunables de la gravure. « Pour les Primitifs, il a su découvrir



Fig. 1 : Hendrick Goltzius, *La Vieille Femme amoureuse*, 1600, signé du monogramme de l'artiste, plume encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche et d'aquarelle, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, inv. 172 DR.

les ancêtres de la xylographie et de la gravure sur métal, en relief ou en creux, faisant remonter les origines de ces procédés à des dates plus anciennes qu'on ne croyait jusqu'alors. Ces pièces anonymes, produites dans les ateliers français, allemands, flamands et italiens, ne sont pas seulement intéressantes du point de vue de la technique, mais dénotent un réel caractère artistique. Parmi ces anciens monuments de la gravure, on cite généralement ces précieux petits nièlles italiens du quattrocento, dont il possède la moitié des exemplaires connus, et qui, malgré leurs dimensions exiguës, expriment la grâce charmante des Florentins. »[8] Blum souligne enfin l'érudition du personnage, rappelant qu'Edmond James de Rothschild apporta sa contribution à la connaissance des débuts de la gravure par des communications « pleines d'intérêt, en particulier sur Maso Finiguerra et les nielleurs italiens du Quattrocento. Il présenta à ce propos à ses confrères un choix d'estampes prises dans sa collection et destinées à étayer par des preuves les théories qu'il soutenait »[9].

LE FRUIT DU GOÛT ET DE L'ÉRUDITION

Dans un autre article publié dans la revue *Beaux-Arts* le 9 novembre 1934, André Blum, après avoir esquissé le portrait de l'amoureux du XVIIIe siècle français qui avait réuni dans son hôtel un ensemble de tableaux et d'objets d'ameublement « où la beauté l'emportait sur le nombre »[10], en arrive très vite à ce qui singularise Edmond James de Rothschild au sein de cette longue lignée de collectionneurs d'exception, son goût pour l'estampe. « Son cabinet d'estampes peut rivaliser avec ceux des principales bibliothèques publiques d'Europe, moins par la quantité des épreuves que par la qualité de leur tirage et leur choix judicieux. C'est surtout par les pièces primitives, xylographies, épreuves sur métal, en creux et en relief, que cette collection se distingue entre toutes. »[11] De fait, l'idée qui était dans l'air était celle de la muséalisation de l'ensemble légué à la France, ce qui n'était pas anodin car il s'agissait de mettre sur un pied d'égalité l'art de la gravure et les arts dits majeurs, au sein de l'une des institutions muséales les plus prestigieuses du monde, le Louvre. Le but poursuivi était en effet la création d'un « musée de la Gravure ». Le fidèle Blum, respectant sans doute en cela les volontés testamentaires d'Edmond James de Rothschild, allait se faire le chantre de cette idée, d'abord dans une émission radiodiffusée, puis dans la revue *Beaux-Arts* du 9 novembre 1934 : « Nous avons eu l'occasion d'indiquer il y a quelques jours, à la demande de Mr Henri Verno, dans une causerie radiodiffusée par les P. T. T. le caractère du "Musée de la gravure", projeté par le Louvre, grâce au généreux legs Edmond James de Rothschild. Le testament de la baronne Edmond James de Rothschild stipule que, conformément aux intentions de son regretté mari, elle lègue au Louvre sa

HISTORIQUE ET INSTALLATION AU MUSÉE DU LOUVRE

Pascal Torres

Pour sa cent soixante-dixième parution, *L'Art et les Artistes*, « revue mensuelle d'Art de France et de l'Étranger », consacrait, en octobre 1936, trente-trois pages (sur trente-six) à la collection du baron Edmond James de Rothschild sous la forme d'un long article dont le titre était : « Un Musée de la Gravure, la collection Edmond de Rothschild ». L'auteur de l'article était André Blum [1], « Professeur à l'École du Louvre » ; la préface était signée Henri Verne, « Directeur des Musées Nationaux », qui écrivait : « de nouvelles fêtes de la vision se préparent au Louvre. La Collection Edmond de Rothschild vient d'y être transportée. Elle occupe momentanément, un peu à l'étroit, deux belles salles destinées logiquement, dans nos plans, au département des peintures. Mais nous voulons et nous devons, à très bref délai, l'installer et la présenter selon les conditions posées par le donateur. Pour obéir aux légitimes exigences de sa générosité, nous avons réservé une place de choix dans cette aile des Tuileries et ce Pavillon de Flore que la loi nous a donnés il y a plus de trente ans, en interdisant d'y loger des bureaux et que les bureaux occupent de nouveau depuis vingt ans » [2].

Et Henri Verne de conclure sa longue préface d'hommage en ces termes : « Personne ne voudra priver notre public, si sensible aux arts, d'une collection qui est une merveille unique. Personne ne voudra cacher cet ensemble fameux à nos visiteurs étrangers qui le réclament. Personne ne voudra décourager d'autres donateurs, en négligeant les volontés dernières d'un tel donateur » [3].

On aura saisi avec quelle délicatesse le directeur des Musées nationaux souhaita d'entrée respecter les conditions de la donation de la collection du baron Edmond James de Rothschild, en l'adaptant cependant à l'économie des musées.

LA DONATION

Le procès-verbal de la séance organisée le mardi 31 mars 1936 par le Conseil des Musées nationaux, sous la présidence de David David-Weill, apporte les premières précisions sur les modalités de la donation au musée du Louvre consentie par leurs enfants en mémoire du baron et de la baronne de Rothschild [4].

Né le 19 août 1845, le baron Edmond James de Rothschild, benjamin des enfants du baron James de Rothschild (1792-1868), fondateur à Paris de la Banque Rothschild, s'éteint le 2 novembre 1934 dans son château de Boulogne [5]. La baronne Edmond James de Rothschild meurt le 22 juin 1935 et ce n'est qu'après le décès d'Adelheid de Rothschild que figure la première mention officielle de la donation de la collection Edmond James de Rothschild au musée du Louvre [6]. Lors de la séance du 4 juillet 1935, un nouvel accord avec les héritiers des barons de Rothschild est par ailleurs mentionné [7].

La collection du baron Edmond James de Rothschild est donnée légalement au Louvre, le 28 décembre 1935, par James Armand de Rothschild, demeurant à Londres, le baron Maurice de Rothschild, sénateur des Hautes-Alpes, et Miriam Alexandrine de Rothschild, tous trois héritiers du baron et de la baronne Edmond James. L'acte notarié [8] signé par les héritiers du baron et de la baronne Edmond James de Rothschild signale la comparution des donateurs et la nature de la donation [9], composée des œuvres de la collection complétée par une dotation destinée au financement de l'installation de la collection au musée du Louvre [10].

À cette occasion, et pour la première fois de son histoire muséographique, fut dressé un *État descriptif des Collections de Gravures et de Dessins, groupés en portefeuilles, des Dessins et Gravures encadrés, des albums et Recueils de gravures et de dessins, des Manuscrits ornés de dessins et de Gravures, des Dessins provenant de la Collection Soulavie et des livres ornés de gravures et des livres et catalogues relatifs à la gravure compris dans la présente donation* [11].

Par décret du Conseil d'État, le 12 novembre 1936 [12], l'acceptation de la donation de la collection Edmond James de Rothschild devient officielle et reconnaît les conditions très particulières stipulées dans l'acte notarié. Celui-ci mentionne en effet avec un grand luxe de détails les conditions de présentation, de montage et d'éclairage des œuvres. Elles seront déterminantes pour l'histoire de la collection au sein du musée [13] et viennent appuyer la remarque d'André Blum : « Il y a plus d'un an, la presse française et étrangère consacrait de nombreux articles à célébrer l'importance, pour l'histoire de l'art, du don généreux de la collection Edmond James de Rothschild au musée du Louvre. Les écrivains anglais et américains déclaraient qu'un pareil ensemble de chefs-d'œuvre aurait besoin d'être présenté dans un local conforme aux exigences modernes. L'occasion se trouve de créer un cabinet d'estampes français digne de rivaliser avec ceux de l'étranger [14] ».

L'esprit de la collection Edmond James de Rothschild, constituée au fil de toute une vie, se révélait enfin dans toute son ampleur : sa




AEL AVREL CO MM AVG P FEL


HER CVL
RO MAN
AV GV

DONS DE LA BARONNE EDMOND JAMES ET DE JAMES ARMAND DE ROTHSCHILD

1934-1936



LA COLLECTION DE DENTELLES DE LA BARONNE EDMOND JAMES DE ROTHSCHILD

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS 1935

Rachel Boak *

Le soixante-quinzième anniversaire de la mort de la baronne Edmond James en 2010 a été l'occasion de procéder à un nouvel examen des collections qu'elle avait léguées à sa bru, Dorothy de Rothschild, en 1935. Aujourd'hui, ces collections sont gérées par le National Trust à Waddesdon Manor, dans le Buckinghamshire. Cette recherche a permis de redécouvrir un ensemble de pièces en dentelle légué par la baronne Edmond James au musée des Arts décoratifs de Paris et exposé à partir de 1938 dans une vitrine spéciale confectionnée sur mesure.

LA BARONNE EDMOND JAMES COLLECTIONNEUSE

Sa vie durant, les actions de la baronne Edmond James de Rothschild (1853-1935) reflètent deux des traits de caractère communs aux Rothschild, la philanthropie et le goût pour les collections. Tandis que son époux s'intéressait aux dessins, aux livres rares et aux gravures, la baronne se passionnait pour le costume et les textiles. À une époque où les femmes étaient nombreuses à constituer des collections de ce type, la baronne Edmond James avait les moyens d'acquérir ce qui se faisait de plus beau. Sa façon d'envisager ses collections de boutons, de costumes, d'éventails, de dentelles et de sceaux témoigne d'un esprit pratique et d'un amour de la beauté et de l'habileté manuelle qui prenaient autant en compte les fluctuations de la mode que ses centres d'intérêt personnels.

La jeunesse de la baronne Edmond James

Adelheid, la baronne Edmond James, était la petite-fille de Carl Mayer (1788-1855), fondateur de la filiale napolitaine de la banque. Elle avait reçu son prénom de sa grand-mère, Adelheid Hertz (1800-1853). La baronne Edmond James était née à Francfort, où son père, Wilhelm (1828-1901), dirigeait la maison mère de la banque, jusqu'à sa liquidation lorsqu'il mourut sans descendance masculine. Sa mère était Hannah Mathilde (1832-1924), fille d'Anselm Salomon de la branche viennoise et de Charlotte de la branche anglaise, et sœur aînée de Ferdinand et Alice.

Étant donné que sa tante, Alice (1847-1922), était son aînée de six ans seulement, l'enfance de la baronne Edmond James ne saurait être dissociée de la vie des Rothschild qui fondèrent Waddesdon Manor. À la mort de sa mère, Alice avait choisi de vivre avec sa sœur aînée Hannah Mathilde et sa famille à la villa Grüneburg, non loin de Francfort[1]. La relation étroite qui liait Alice et Adelheid eut des conséquences non négligeables sur le fils d'Adelheid, James Armand, et sur le legs des collections à Waddesdon Manor.

Mariage et vie de famille

En 1877, Adelheid épousa son cousin Edmond James de Paris. Il était le fils du benjamin des Cinq Flèches, le baron James (1792-1868), et de Betty (1805-1886), fille de Salomon Mayer de Vienne et tante de Ferdinand et Alice. Bien qu'Edmond James eût des responsabilités dans l'affaire familiale, c'étaient ses frères aînés qui dirigeaient la banque. Ils lui laissèrent la liberté de voyager, de collectionner et de poursuivre ses intérêts au Moyen-Orient. Le baron et la baronne Edmond James eurent trois enfants : James Armand (1878-1957), Maurice (1881-1957) et Miriam Caroline Alexandrine, aussi connue sous le nom de Miriam Alexandrine (1884-1965).

La formation de la collection et l'aménagement de la résidence

En 1876, Edmond James fit construire au 41, rue du Faubourg-Saint-Honoré un magnifique hôtel particulier qui devint leur demeure parisienne. Aménagés par Félix Langlais (1827-1889), les espaces intérieurs reflètent bien le style Rothschild dominant qui avait la préférence du baron et de la baronne Edmond James : lambris français du XVIIIe siècle, mobilier des XVIIIe et XIXe siècles, porcelaines de Sèvres, peintures françaises et une grande abondance de textiles[2].

Les photographies du « boudoir Baronne » montrent la manière dont la baronne Edmond James utilisait ses appartements privés, et de quelle façon elle les décorait, avec des textiles anciens et modernes[3]. Il est clair que les techniques et les motifs anciens retenaient son intérêt et lui offraient une source d'inspiration, que ce soit pour le vêtement ou pour le décor. Ainsi, un ensemble de sièges confectionnés vers 1780 avait été recouvert d'une soie des années 1880, dans le style Second Empire[4]. Les noms du baron et de la baronne Edmond James apparaissent entre 1884 et 1889 dans le livre de commandes de la manufacture de soieries lyonnaise Tassinari & Châtel (fondée en 1762)[5]. Le baron Ferdinand fit également appel à cette maison lorsqu'il fit reprendre et tisser des modèles du XVIIIe siècle pour un certain nombre de meubles de Waddesdon.

MONNAIES ET MÉDAILLES
À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
1935

Michel Amandry, Mathilde Avisseau-Broustet, Dominique Hollard,
Cécile Morrisson, Julien Olivier, Inès Villela-Petit

Le 23 juillet 1934, peu avant la mort d'Edmond James de Rothschild, survenue le 2 novembre, son épouse, née Adelheid von Rothschild (1853-1935), offrit au département des Monnaies, Médailles et Antiques une collection riche de mille deux cent huit monnaies et médailles [1]. Exclusivement centré sur le numéraire d'or [2], ce don exceptionnel a fait l'objet d'un inventaire particulier rédigé par André Blum et Jean Babelon (inventaire manuscrit 127). Il recense des monnaies gauloises, romaines, byzantines, des monnaies et des médailles modernes, ainsi qu'un ensemble de cent soixante-quatre faux exécutés au XIXe siècle par le célèbre faussaire Carl Wilhelm Becker.

LES PREMIERS DONS DU BARON EDMOND DE ROTHSCHILD (1907 ET 1911)

Plusieurs années auparavant, et à deux reprises, le baron Edmond James de Rothschild [3] avait fait œuvre de générosité à l'égard du Cabinet des Médailles. Le 26 juillet 1907, il donnait une très intéressante monnaie d'Érétrie en Eubée (une île grecque au large de l'Attique et de la Béotie) [4]. À l'époque supposée inédite, cette pièce d'argent avait été acquise par le baron seulement deux mois auparavant, à l'occasion de la vente Jacob Hirsch qui s'était tenue à Munich le 27 mai (lot nº 2367). Ce beau tétradrachme de 17 grammes, frappé à Érétrie sans doute entre le début et le milieu du IVe siècle avant J.-C., présente au droit une tête de la nymphe Euboia tournée vers la droite et au revers une vache également tournée vers la droite. Les lettres de la légende grecque [E]Y/BOI, « des Eubéens », sont disposées au-dessus du bovin et devant lui. La référence aux Eubéens dans leur ensemble, et non pas aux seuls gens d'Érétrie, indique que cette monnaie n'est pas un numéraire civique mais relève d'un monnayage fédéral du *koinon* des Eubéens [5].
Le 31 août 1911, c'est un vase du IIe millénaire avant J.-C. inscrit d'une dédicace royale [6] que le baron Edmond James offrait au Cabinet des Médailles [7]. Ce vase d'époque paléo-babylonienne proviendrait, selon les termes du don, de Nuffar, l'ancienne Nippur (Irak), un centre religieux important, ou, selon une autre source [8], des fouilles du mont Ophel à Jérusalem. De forme cylindrique, taillé dans un albâtre rubané d'un blanc laiteux rayé de blond miel, il est gravé sur huit colonnes d'une inscription votive en caractères cunéiformes : « À [la déesse] NIN.PAD.NIR, sa maîtresse, Ammistamar, de Didanum, chef des Amorrites, a donné pour sa vie [9]. » Le personnage pourrait être un ancêtre de la dynastie des rois d'Ugarit (Syrie).
Bien qu'effectué par l'intermédiaire de son épouse, le don de 1934 constitue de loin la principale contribution du baron Edmond James de Rothschild à l'enrichissement des fonds du Cabinet des Médailles.

LES MONNAIES GRECQUES ET ROMAINES DONNÉES EN 1934

Le noyau des monnaies antiques en or de la collection provient de l'achat en bloc, au début du XIXe siècle, de la collection du baron von Schellersheim, publiée à Florence en 1800 (*Numismata aurea antiqua indubitatae fidei familiarum, augustorum, augustarum, et caesarum ad Heraclium usque, quae collegit et possidet Liber Baro de Schellersheim, Regi Borussiae a consiliis intimis*, CICDCCC) [10]. Ces monnaies sont actuellement réparties, avec leurs étiquettes d'origine, au sein des différents fonds auxquels elles se rattachent.
Concernant les monnaies romaines, douze exemplaires relevant de la République sont recensés [11] ; on en dénombre environ sept cent soixante pour ce qui est des monnaies impériales d'Auguste à la chute de l'Empire d'Occident en 476. Certaines ont été publiées et constituent parfois des exemplaires de référence [12].
La présence, au sein du don de 1934, de cent soixante-quatre monnaies (nºˢ 913 à 1076) décrites comme des contrefaçons forgées par Carl Wilhelm Becker (1772-1830) [13] retient l'attention, le monnayage romain étant le plus concerné (cent vingt-huit exemplaires [14] contre trente-six pour les monnaies grecques [15]) (fig. 1). Si toutes les collections publiques ou privées de quelque importance ont acquis, dans la première moitié du XIXe siècle, des productions de ce faussaire, dont le talent était de premier ordre, leur fréquence au sein du médaillier de la famille Rothschild intrigue – cela d'autant plus que certains *aurei* y figurent à plusieurs exemplaires et qu'un très large éventail des frappes de Becker y est représenté. Une telle concentration nous paraît liée à une donnée géographique. On sait que Becker, après avoir travaillé comme orfèvre à Mannheim à partir de 1806, puis séjourné à Francfort en 1812-1813, s'installa ensuite à Offenbach, bourgade voisine de la grande cité hessoise. C'est là que, fréquentant le prince Carl von Isenburg-Birstein (1766-1820), qui lui donna le titre de conseiller, mais aussi des amateurs



Fig. 1 : Faux de Becker, Aureus de Trajan pour César divinisé,
Paris, BnF, département des Monnaies, Médailles et Antiques, Rothschild 956 (BNCMER IV, n° 1019).

d'art et des artistes (il reçut la visite de Goethe), il rassembla une collection de monnaies, de pierres gravées et de tableaux. C'est dans ce contexte qu'il exécuta une large part de ses remarquables copies. S'il donna parfois ou diffusa autour de lui quelques-unes de ses productions, Becker ne voulut jamais apparaître comme un marchand d'art. Lorsqu'il fut dénoncé, en 1826, comme contrefacteur par le numismate Domenico Sestini (1750-1832), il se défendit en affirmant qu'il faisait des imitations de monnaies anciennes pour les collectionneurs moins fortunés et édita un catalogue de deux cent quatre-vingt-seize monnaies qu'il déclara avoir gravées pour son plaisir. Se transportant à Vienne en 1824, il chercha à vendre, sans guère de succès, ses coins monétaires à plusieurs grandes collections d'Europe. Il n'empêche, ses monnaies grecques et romaines (mais aussi wisigothiques, mérovingiennes, carolingiennes et médiévales) se diffusèrent largement à partir d'un épicentre qui était Francfort, où le milieu des changeurs et des banquiers fut le premier à recevoir et à revendre ses productions [16]. C'est donc certainement à ce moment que la famille Rothschild put connaître et collectionner ces monnaies, même s'il est difficile de savoir si ce fut en connaissant leur statut de copies ou bien, comme les plus illustres musées d'Europe, en les pensant authentiques.

LES MONNAIES BYZANTINES

Grâce au don de la baronne Edmond James de Rothschild, les séries byzantines du Cabinet des Médailles, d'Anastase Ier (491-518) au XIIIe siècle, se sont enrichies de cinquante-sept monnaies, parmi lesquelles de nombreux exemplaires représentatifs des émissions des ateliers italiens de la Péninsule, Rome et surtout Ravenne [17]. Ces pièces constituent souvent l'essentiel des exemplaires de ces émissions dans la collection de Paris. Elles sont particulièrement précieuses car ces ateliers de l'Italie byzantine, soumise à la pression des Lombards et peu soutenue par Constantinople, qui devait de son côté lutter contre les Perses, puis les Arabes et les Slaves ou les Avars, ont de moins en moins frappé au cours du VIIe et au début du VIIIe siècle [18]. On peut souligner la présence d'un rarissime nomisma d'Héraclius (610-641) de style provincial, qui, faute d'attribution définitive, avait été laissé provisoirement à Constantinople dans le catalogue de 1970 [19] (fig. 2). Rappelons en effet que les monnaies d'or byzantines ne portent plus depuis le milieu du VIe siècle de marques d'atelier spécifiques mais seulement les lettres CONOB à l'exergue (*Constantinopoli obryza*, soit « or purifié – à l'étalon – de Constantinople »), qu'elles soient frappées à Constantinople même ou dans les capitales régionales de Thessalonique, Carthage, Rome ou Ravenne. Par comparaison avec le style de monnaies de bronze signées TES, Wolfgang Hahn a proposé de donner ce type à Thessalonique [20]. La provenance Schellersheim assurée de l'exemplaire Rothschild amène à rechercher plutôt une attribution plus occidentale. L'histoire des collections n'est pas seulement un sujet historiographique et l'établissement du pedigree des monnaies peut apporter, comme ici, une information numismatique nouvelle.

LES MÉDAILLES MODERNES

Le don de la baronne Edmond James de Rothschild comprenait aussi une soixantaine de médailles en or entremêlées avec les monnaies modernes dans l'inventaire manuscrit de la collection dressé par André Blum et Jean Babelon [21]. Ce petit ensemble est resté groupé en tant que « collection Rothschild », selon le vœu de la baronne. Parmi les médailles en or, une dizaine sont des médailles

OBJETS DE FOUILLES EN PALESTINE

1936

Élisabeth Fontan

En 1936, le baron James Armand de Rothschild offrait au musée du Louvre un lot de vingt-six vases en terre cuite du IIIe millénaire avant notre ère provenant des fouilles du baron Edmond James sur le site de Aï, en Palestine[1]. Il faisait ce don en souvenir de son père, récemment disparu, et exécutait les volontés de ce dernier. Par la suite, il reprit le flambeau et apporta sa contribution personnelle. C'est au baron Edmond James que revient l'initiative d'avoir promu la recherche archéologique en Palestine. Sa rencontre avec l'éminent orientaliste Charles Clermont-Ganneau (1846-1923) fut déterminante[2]. La Palestine était le domaine de prédilection du savant, qui, exerçant successivement les fonctions de drogman-chancelier au consulat de Jérusalem (1867-1874) puis, à partir de 1881, celles de de vice-consul à Jaffa, mena de nombreuses explorations archéologiques dans le pays. Clermont-Ganneau avait acquis la conviction que l'étude des géographes et des historiens arabes devait permettre l'identification des sites mentionnés dans la Bible. Ainsi parvint-il à déterminer l'emplacement de la cité de Gezer. Il formula également l'hypothèse que la courbe décrite par le tunnel de Siloé sur le mont Ophel à Jérusalem résultait de la volonté de contourner le tombeau des rois de Juda.

C'est à partir de ces deux suggestions que le baron Edmond James entreprit ses recherches sur le terrain. Lors de son premier voyage en Palestine, en 1887, il avait pris pour guide de ses visites la carte établie par le Palestine Exploration Fund. Cette institution, fort active en Palestine, émanait des milieux protestants britanniques. Très vite s'instaura une concurrence catholique autour du père Marie-Joseph Lagrange, supérieur du couvent dominicain de Saint-Étienne, qui fonda en 1890 l'École pratique d'études bibliques. Avec les travaux commandités par le baron Edmond James, les juifs entraient en lice. Très investi à partir de 1882 dans le soutien aux colonies juives de Palestine et dans la création de nouvelles colonies, le baron entreprit de racheter la « terre de ses ancêtres ». Il prônait le retour au travail de cette terre et recommandait l'investigation du sous-sol afin de s'en approprier totalement le passé. En 1907, il décida de lancer la recherche d'un monument hautement symbolique, le tombeau des rois de Juda. Il se heurta alors à la rivalité britannique. En août 1909, le consul général de France à Jérusalem annonça au ministre des Affaires étrangères, qui lui-même en informa son homologue de l'Instruction publique, que six Britanniques venaient d'entreprendre des fouilles sur le mont Ophel sous couvert de la construction d'un hôpital international et qu'ils avaient obtenu un firman autorisant l'expropriation des terrains nécessaires. Il s'agissait, expliqua le consul, de contrecarrer les projets du baron Edmond James de Rothschild, qui avait déjà fait acheter par un mandataire plusieurs parcelles de terrain[3]. Son intention était de « faire hommage à la France des véritables tombeaux de David et des autres rois de Juda, celui que M. Péreire a donné à la France n'étant que le sépulcre de la reine Hélène d'Adiabène ». Le baron chargea le capitaine Weill de l'exécution des fouilles sur l'Ophel. Raymond Weill (1874-1950) fut ainsi le premier juif à travailler sur le sol de la Palestine. Après avoir embrassé la carrière militaire, il se tourna vers l'archéologie. Élève de l'égyptologue Gaston Maspero, il commença sa carrière en Égypte avec sir Flinders Petrie et se consacra à l'archéologie égyptienne.

La première campagne à Jérusalem eut lieu au cours de l'hiver 1913-1914, la seconde dix ans plus tard en raison de la Première Guerre mondiale. « Le baron m'a ordonné, écrit Albert Antébi, son mandataire, d'acheter tout l'Ophel pour continuer les fouilles de Siloé, il tient à découvrir la forteresse de David et à établir le forum de l'ancienne Jébus. Nous possédions une grande parcelle de l'antique muraille, l'escalier de Néhémie, l'aqueduc antérieur à celui d'Ézéchias. Les nouveaux achats absorberont plus de cent cinquante mille francs ; le baron commence les fouilles de Gezer et décide de la création d'une école d'archéologie, pareille à l'École d'Athènes, ainsi que d'un musée palestinien dont l'embryon se trouve chez nous [école de l'Alliance israélite, dont Antébi était le directeur]. Le baron m'a ordonné d'étudier la question des tombes d'Absalon, de Zacharie, celle du mur des Lamentations, qu'il veut réserver aux juifs[4] ». Les travaux sur l'Ophel se déroulèrent du 5 novembre 1913 au 8 mars 1914, avec le concours de Ferdinand Bisson de La Roque.

LES FOUILLES DE GEZER

Les fouilles de Gezer[5] commanditées par le baron Edmond James eurent lieu en marge des travaux menés à Jérusalem, mais leurs dates et leur durée ne sont pas précisées ; elles ne sont pas même mentionnées dans la publication de cette première campagne de fouilles[6]. On sait seulement par la publication des fouilles



M. D. XXIIII DIE P. MENS IVNII DVCANTE SERENISS. P.
LEONARDVS LAVRED. INCLITO VENETIARVM
DVCE. SP. V. BERNARDO MARINO Q. D. BAR
THOLOMEI, AVGVSTINO DE FRANCISCIS, ET IO
ANNI VICTVRIO IANITII PRAESVLIBVS



LES ROTHSCHILD ET LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE APRÈS-GUERRE

LE LEGS HENRI DE ROTHSCHILD EN 1947

DEUX MANUSCRITS D'EDMOND JAMES ET ADOLPHE DE ROTHSCHILD

LA BIBLIOTHÈQUE
DE JAMES ÉDOUARD DE ROTHSCHILD
1844-1881

Catherine Faivre d'Arcier

Généreux donateur, Henri de Rothschild avait offert à la Bibliothèque nationale, en 1933, de son vivant, sa précieuse collection d'autographes. Par codicille ajouté à son testament le 8 janvier 1947, il choisit de léguer à la même institution la bibliothèque patiemment constituée par son père James Édouard et enrichie par lui.

D'après Picot[1], c'est vers l'âge de douze ans, soit vers 1856, que James Édouard de Rothschild aurait commencé à collectionner les livres : des œuvres littéraires, des classiques grecs et latins. Aucun document ne porte aujourd'hui la trace de ces acquisitions précoces, mais rien ne vient non plus les infirmer. Au contraire, James Édouard de Rothschild, britannique par son père mais élevé à Paris, baignait alors dans une atmosphère livresque et bibliophilique propre à favoriser le développement de sa future vocation. Ses deux grands-pères, ainsi que son père, collectionnaient tableaux, meubles, mais aussi livres anciens et manuscrits.

Son grand-père maternel en particulier, James (1792-1868), fondateur de la branche française de la famille et rapidement devenu l'homme le plus riche de France, avait fait de la réunion d'ouvrages précieux et de manuscrits la passion de sa retraite : Christopher de Hamel date l'un de ses tout premiers achats de 1854, lors de la vente Renouard[2], et note que le personnage avait déjà pris l'habitude de faire restaurer ou relier ses nouvelles acquisitions peu après leur entrée dans sa bibliothèque. Par ailleurs, trois des quatre oncles maternels de James Édouard, donc les fils de James, parisiens eux aussi, collectionnaient ou semblent avoir collectionné les livres : c'est particulièrement le cas de Salomon (1835-1864) et d'Edmond James (1845-1934). Enfin, d'après Picot encore, le jeune homme se serait lié d'amitié avec le libraire Léon Potier, qui l'aurait encouragé et aidé à former son goût. La boutique, sise 27, rue de la Fontaine-Molière, n'était pas très éloignée de l'hôtel familial de la rue du Faubourg-Saint-Honoré.

Jusqu'en 1860, les pratiques du jeune homme restent peu connues. Les souvenirs d'Henri de Rothschild mentionnent les cadeaux importants offerts par le baron et la baronne James pour le jour de l'an ou la fête de leur petit-fils, ainsi que l'argent donné plus régulièrement par son père au jeune James Édouard, à l'occasion de bonnes notes reçues en classe ou de prix de fin d'année[3]. De ces toutes premières acquisitions, il n'a pas été retrouvé de trace. En revanche, à partir de 1860, soit juste avant que James Édouard ne quitte le cadre scolaire pour se lancer dans des études de droit, il devient plus facile d'appréhender sa collection. Car, si James Édouard ne prit la peine de dresser un élégant mais provisoire catalogue de ses livres et manuscrits qu'en 1873, il existe un énorme registre des entrées de la bibliothèque, témoin des enrichissements effectués au cours des années 1860-1880.

Intitulé « Inventaire », ce registre comporte aujourd'hui trois volumes in-folio reliés en toile noire[4]. Composé spécialement pour un usage bibliothéconomique, il répertorie deux mille cinq cent cinquante-trois numéros[5]. Huit colonnes pré-imprimées sur les doubles pages permettent d'indiquer pour chacun d'eux un numéro d'ordre, la désignation des ouvrages (titre et nom de l'auteur, éditeur, lieu et date d'édition, reliure), la provenance (le nom du libraire, du vendeur ou du donateur, et la date), les trois éléments composant le prix (« blanc », « lavage », « reliure »), puis le prix total, enfin les observations éventuelles (par exemple la date de la reliure ou une revente). Ce registre suivait grossièrement l'ordonnancement classique dit des libraires de Paris (liturgie, etc.), du moins dans les deux premiers volumes : ceux-ci semblent bien correspondre à la mise au net d'un seul jet, par un copiste professionnel, d'un registre antérieur tenu au jour le jour. Le troisième volume, toujours de la main d'un copiste, témoigne plutôt de la chronologie des achats des dernières années, soit des années 1880. L'entreprise de rédaction de cet « inventaire » pourrait donc dater de ces années-là.

Ce registre servit sans doute de base à la rédaction du fameux « catalogue Picot » (un ajout postérieur dans la marge gauche, de la main de Seymour de Ricci, indique le numéro Picot). Il mentionne des acquisitions à partir de 1860 pour les plus anciennes, et jusqu'en 1888 pour les plus récentes : la mort de James de Rothschild en 1881 n'entrava pas le développement de sa collection, poursuivie essentiellement par sa femme jusque vers 1890, puis par leur fils. Enfin, même si toutes ses cases ne sont pas remplies avec la même précision, en particulier dans son troisième et dernier volume, le registre offre la possibilité de dater la plupart des acquisitions de la bibliothèque[6]. Il permet ainsi de revenir sur une hypothèse de Christopher de Hamel selon laquelle « le *Catalogue des Livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild*, en cinq volumes, recense, en majorité, des livres que James Édouard ne peut avoir possédés de son vivant »[7].

Le catalogue de Picot comprend trois mille trois cent quatre-vingt-deux numéros. Le registre d'acquisitions en comprend deux



4

LES MANUSCRITS ENLUMINÉS
DE LA COLLECTION DE JAMES ÉDOUARD, THÉRÈSE ET HENRI DE ROTHSCHILD

François Avril

Lorsque la collection de livres entreprise par le baron James Édouard de Rothschild, poursuivie par sa veuve, Thérèse de Rothschild, et leur fils, le Dr Henri de Rothschild, et léguée par ce dernier à l'État français, fit son entrée rue de Richelieu, en 1947, la Bibliothèque nationale ne s'enrichit pas seulement d'un admirable ensemble d'incunables, d'éditions rares et de reliures précieuses allant du XVe au XIXe siècle, mais aussi d'une série de manuscrits enluminés du Moyen Âge et de la Renaissance de première importance[1].

Et pourtant, autant le choix des éditions imprimées avait été le fruit d'une politique d'achat concertée et méthodique, maintenue pendant près de quarante ans sous la houlette d'un érudit d'exception, Émile Picot, condisciple et ami de James Édouard, puis devenu, après la mort de celui-ci, en 1881, le conseiller écouté de sa veuve et de leur fils, autant les manuscrits à peintures, en dépit de leur qualité souvent exceptionnelle, apparaissent un peu étrangers, dans bien des cas, à l'esprit de la collection telle que l'avait conçue au départ le baron James Édouard. Le but de ce dernier était, au moins à l'origine, de constituer une bibliothèque rassemblant les témoins les plus significatifs de la littérature française du Moyen Âge tardif et de la Renaissance, principalement dans des éditions anciennes. Si quelques manuscrits furent acquis en fonction de ce plan initial, ce n'étaient pas nécessairement, ni le plus souvent, des manuscrits remarquables par leur apparence et le soin apporté au décor, mais des pièces exceptionnelles par leur contenu. Le nombre des manuscrits présents dans la collection se limite d'ailleurs à quelques dizaines, une goutte d'eau en comparaison des milliers d'éditions rares qui font, à juste titre, la renommée du fonds Rothschild.

Malgré cette prédominance écrasante des imprimés, c'est au département des Manuscrits que se trouve conservée aujourd'hui la bibliothèque constituée par les soins conjugués de la triade Rothschild. On peut se demander pourquoi. Les raisons sont diverses, la principale tenant sans doute au fait que le dernier bibliothécaire d'Henri de Rothschild ne fut autre que mon maître Jean Porcher, conservateur du département des Manuscrits, qu'il dirigea de 1945 à 1963, Jean Porcher dont on connaît le rôle décisif, au cours des années d'après-guerre, dans la renaissance des recherches sur les manuscrits à peintures, et qui fut l'organisateur des deux expositions mémorables de 1954 et 1955 consacrées aux manuscrits à peintures en France des origines au XVIe siècle. Peut-être l'amitié et la confiance qui liaient Jean Porcher et l'administrateur général Julien Cain furent-elles aussi pour quelque chose dans ce rattachement au département des Manuscrits, qui n'allait pas de soi. Il n'est pas indifférent, à ce propos, de rappeler que la bibliothèque Rothschild, remontée dans les boiseries où elle se présentait au château de la Muette, fut installée dans une salle située à la jonction entre la salle de lecture de la section orientale du département des Manuscrits et les magasins de la Réserve des imprimés, voisinage qui soulignait clairement la double affiliation des collections Rothschild, mais dont la portée symbolique s'est évanouie depuis le départ des collections de la Réserve sur le site François-Mitterrand en 1997.

Étant donné le caractère assez disparate des manuscrits enluminés du fonds Rothschild, il pourrait être tentant d'envisager les divers éléments de cet ensemble suivant leur ordre d'entrée dans la collection. Nous préférerons cependant une présentation tenant compte de leur origine géographique et de leur chronologie. Mais, avant d'aborder les manuscrits concernés sous cet angle, il convient de rappeler quelques étapes essentielles de la constitution de cet ensemble de manuscrits, fort bien dégagées par Christopher de Hamel lors de ses mémorables conférences données en 1998 sur les Rothschild collectionneurs de manuscrits[2].

Le petit ensemble de manuscrits de la collection Rothschild s'est constitué au cours de trois arrivages successifs. La première phase part des premiers achats de James Édouard de Rothschild, au cours des années 1860, jusqu'en 1881, année de sa mort prématurée. Philologue et érudit plus qu'amateur d'art, James Édouard, bien que sensible à la présentation matérielle de ses livres, n'était manifestement pas particulièrement attiré par les beaux manuscrits à peintures. La meilleure preuve en est qu'aucun manuscrit enluminé d'importance n'entra de son vivant dans la collection. L'un des rares volumes enluminés acquis par lui est un manuscrit des *Louanges de Notre-Dame* (R. 31), qui l'intéressa sûrement davantage pour ses poèmes palinodiques, un genre dont il était friand, que pour ses illustrations. De même, c'est sans doute pour sa valeur historique et sa provenance ancienne que James Édouard fut attiré par une jolie copie des *Statuts de l'ordre de saint Michel*, ordre fondé en 1469 par Louis XI à des fins politiques. Acquis en 1866 du libraire Potier, ce fut le premier manuscrit médiéval à entrer dans la collection (R. 2488). Le jeune bibliophile n'avait alors que vingt-deux ans.

Canon dñe. ait illis. Ideo oĩ
scriba doctus in regno celor
similis homini patri fami
lias: qui profert de thesau
ro suo noua et ueta.

Incipit officium beati
georgii martiris militis
strenuissimi et qui est ca
pito milicie Regis arago
nũ. In primis uespis. ãr. su
per psalmos





Georgi
miles:
ualide.
xpi tol
tes in
trepide
repellẽ
deuicisti. draconis dum fame.

p firmam crucis aciẽ. uictoriã
deuicisti. alleluia. ãr. Mi
hac stipendiũ tue mentis cõ
pendiũ. sunt in plasmatore. ue
ra namque milicia. spreta mũdi
nequicia sistit in creatore. allã:
ãr. Corona militancium.
uictoriaque regnancium. xps e



THÉÂTRE ET POÉSIE ENTRE MOYEN ÂGE ET RENAISSANCE

Marie-Hélène Tesnière

« Le juge sans reproche est la postérité. » Telle est la devise que le baron James Édouard de Rothschild inscrivit en exergue du premier essai de critique littéraire qu'il publia à l'âge de dix-neuf ans à peine sur la poésie satirique de Mathurin Régnier, le Juvénal français, comme il aimait à le dire, et qui parut sous le titre *Essai sur les satires de Mathurin Régnier*[1]. Dans cette œuvre de jeunesse figurent déjà les éléments qui devaient fonder la richesse et l'originalité de sa collection de livres : une volonté de juger la littérature sans concession ni a priori, un goût marqué pour la poésie, la peinture des mœurs et la satire, et la passion des textes médiévaux.

« L'esprit français a toujours été satirique. Dès que la nation française a commencé d'exister, dès qu'elle a eu une littérature, la langue vive et déliée de nos aïeux s'est merveilleusement prêtée à la satire, et la satire s'est fait une large place dans la littérature. Cet esprit caustique, nous le trouvons dans les monuments les plus anciens de notre langue, dans les premiers essais de notre poésie nationale. Nous l'apercevons déjà dans les brillantes improvisations de Bertran de Born, au XIIe siècle, et cent ans plus tard dans la bible de Guyot de Provins. Il règne dans les fabliaux du Moyen Âge (fig. 2), dans le *Roman de Renart*, dans le *Castoyement* et surtout dans le *Roman de la Rose* où Guillaume de Lorris flagelle sans pitié toutes les classes de cette société corrompue (fig. 1). Deux siècles après, il nous apparaît dans les épigrammes de Melin de Saint-Gelais et dans les coq-à-l'asne de Clément Marot »[2].

En écrivant ces lignes, James Édouard de Rothschild reprenait implicitement l'introduction de Legrand d'Aussy à son recueil de fabliaux. Ce n'est pas sans quelque émotion que l'on ouvre aujourd'hui ces cinq volumes sur grand papier des *Fabliaux ou Contes, Fables et Romans du XIIe et du XIIIe siècle*, traduits ou choisis par Legrand d'Aussy[3], dans lesquels se forma, à la suite du grand maître, le goût du jeune bibliophile pour « les actions ordinaires de la vie privée », pour la peinture d'une « nation » présentée en quelque sorte « en déshabillé ».

Dix ans plus tard, ce même intérêt pour les auteurs du Moyen Âge et de la Renaissance lui fit prendre une part non négligeable dans la création de la Société des Anciens textes Français, dont il fut sa vie durant le trésorier. Ainsi que le rappelait Gaston Paris à l'assemblée générale de la société, tenue le 21 décembre 1881 à la Bibliothèque nationale :

« Un autre nom sera toujours intimement uni à notre œuvre : c'est celui de notre premier trésorier, que l'année, près de finir, devait nous enlever. Le baron James de Rothschild, mort à trente-six ans, il y a quelques semaines, est, Messieurs, le véritable fondateur de la *Société des Anciens Textes*. C'est lui qui, en 1874, à Vichy, où j'avais eu l'honneur de faire sa connaissance, me dit un jour, après plusieurs entretiens où il m'avait surpris et charmé par l'étendue et la sûreté de ses connaissances autant que par la finesse de son esprit : "Pourquoi ne fonderiez-vous pas, vous, M. Paul Meyer et les autres savants qui s'intéressent au Moyen Âge littéraire, une *Société des Anciens Textes français*, analogue à l'*Early English Text Society*?" – "Nous y avons pensé plus d'une fois, lui répondis-je; mais nous craignons un insuccès. Les affaires de ce genre ont un côté *temporel* qui nous est étranger et qui nous effraie." Sa proposition me fit cependant réfléchir, et le lendemain je lui dis en l'abordant : "Eh bien, la société dont vous me parliez hier, nous la fonderons si nous pouvons la présenter comme ayant pour trésorier le baron James de Rothschild." – "J'y consens de grand cœur", dit-il aussitôt, et la société existait l'année suivante. Vous savez quel intérêt il a toujours porté à nos travaux, et quel précieux concours il nous a donné et valu. Qu'il fût un trésorier hors ligne, c'est ce qu'on pouvait attendre; qu'il fût en même temps un donateur libéral, on n'en était pas non plus étonné; mais ce qui surprit fort ceux qui ne le connaissaient que de nom, ce fut de trouver en lui un excellent éditeur de textes. Je ne parlerai pas ici des ouvrages qu'il a publiés ou commencés ailleurs, et qui auraient justement fondé la réputation d'un littérateur sérieux; mais le *Mistère du Vieil Testament* dont il a pu nous donner deux volumes – et dont la suite, grâce à la générosité de Mme la baronne James de Rothschild et l'active amitié de M. Émile Picot, ne nous fera pas défaut – est une publication hors ligne. Pour les soins à donner au texte, le baron James étonnait parfois les éditeurs les plus diligents par la rigueur de sa méthode et la minutieuse exactitude de son travail; pour le commentaire, il a montré une information que peu de savants auraient possédée au même degré. Vrai Français de cœur, et s'intéressant à la France de toutes les époques, surtout de celle qui termine le Moyen Âge et ouvre les temps modernes, fidèle en même temps à la race dont son nom est une des gloires, il trouvait un attrait particulier à publier et à illustrer cette grande œuvre, où se reflète la manière dont les Français d'autrefois ont compris l'histoire ».

De fait, le baron James Édouard de Rothschild ne fut pas seulement un bon connaisseur des textes de notre ancienne littérature,













Maintes gẽs dient
que en songes
N'a se fables non
Et mensonges
Mais len puet tiex
songes songier
Qui ne sont mie mensongier
Ains sont apres biẽ apparant
Si en puis bien traire a garant
Un aucteur q̃ ot nõ macrobes
Qui ne tint pas songes a lobes
Ancois escrist la vision
Qui avint au roi cipion
Quiconques cuide ne q̃ li die
Que soit folie ne musardie

De croire que
songes aviegne
Qui se voudra
pour fol me tiegne
Car en droit moi ai ie fiance
Que songes sont senefiance
Des biẽs as gẽs & des anuis
Car li pluseur songẽt de nuis
Maintes choses couvertement
Que len voit puis apertement
Ou vintieme an de mõ aage
Ou point quamours prẽt le paage
Des iones gẽs couchies estoie
Une nuit si cõ ie souloie
Et me dormoie mlt forment









LA COLLECTION THÉÂTRALE
D'HENRI DE ROTHSCHILD

Catherine Faivre d'Arcier

HENRI ET LE THÉÂTRE : HISTOIRE D'UNE PASSION

Henri de Rothschild vouait une telle passion au théâtre qu'il en embrassa concrètement tous les aspects. Spectateur, éditeur, auteur et entrepreneur : il fut tout cela. Spectateur d'abord : conformément aux us et coutumes du milieu aisé dans lequel sa famille évoluait, il fréquentait les différentes scènes parisiennes. Mais il savait apprécier en connaisseur les diverses pièces auxquelles il lui était donné d'assister et ne restait indifférent à aucun genre, qu'il s'agît du théâtre de l'Ancien Régime ou des pièces les plus contemporaines.

Digne fils de son père, il se lança aussi très tôt dans des travaux d'érudition : en 1893, alors qu'il n'avait que vingt et un ans, il publia chez Calmann-Lévy un manuscrit inédit de Le Sage, intitulé *Arlequin colonel*, dont l'original se trouvait entre ses mains. Plus tard, en 1914, il établit la *Table des pièces de théâtre décrites dans le catalogue de la bibliothèque de M. de Soleinne*.

Enfin, non content de s'intéresser aux travaux des autres, il se lança lui-même dans la carrière. Il signa sa première pièce en 1905, sous le pseudonyme de Charles des Fontaines : *La Sauvegarde*, comédie en un acte, débuta le 17 novembre de la même année au Théâtre des Capucines. Les quatre suivantes furent jouées sur des scènes étrangères francophones : deux à Monte-Carlo (sous son véritable nom) et deux en Belgique, l'une sous le pseudonyme de Charles des Fontaines, l'autre, intitulée *Pour être heureux*, sous celui d'André Pascal. C'est sous ce dernier nom d'emprunt qu'Henri poursuivit sa carrière d'auteur dramatique[1], marquée par le grand succès, en 1909, de *La Rampe* : créée au Théâtre du Gymnase le 19 octobre 1909, la pièce connut cent dix-sept représentations, sans compter celles de la tournée qui suivit, et au moins quatre éditions en quatre ans, dont une illustrée. La Première Guerre mondiale n'entama pas cette activité littéraire : la correspondance entretenue à cette époque avec Porto-Riche prouve qu'Henri tenait ce dernier au courant de ses projets, au sujet desquels il recevait idées et conseils. Porto-Riche jugeait ainsi certaine pièce trop développée parce qu'ornée d'un trop grand nombre de tirades sentimentales. Il suggérait de la réduire. Il reprochait aussi à son auteur de s'encombrer dans chacune de ses comédies de souvenirs et de racontars mondains et concluait : « Le théâtre, c'est une action matérielle ou psychologique, sous une seule couche de peinture, pas trois! [...] Je suis à votre entière disposition pour [...] corriger vos esquisses et mettre le tout au point »[2]. Dans les années 1920, Henri, fort de ces conseils, proposa au moins une dizaine de pièces[3], qu'accueillirent les grands théâtres de la capitale : Théâtre Antoine, Théâtre de la Renaissance, Théâtre du Gymnase, Théâtre de la Muette, Théâtre Daunou, Théâtre de l'Avenue, Comédie des Champs-Élysées. Et la maison Émile-Paul publia une édition de son *Théâtre* en six volumes, de 1926 à 1932.

C'est dans ce contexte qu'Henri, au sommet de sa carrière d'auteur, décida d'offrir à Paris et aux Parisiens un nouveau lieu de spectacle, digne de ses ambitions en la matière. Il racheta à cet effet en 1925 l'ancien hôtel Scribe, sis 10-12, rue Pigalle dans le IXe arrondissement de la capitale. Dans ce quartier réputé pour son offre en distractions, l'immeuble, une fois démoli, laissa la place à un véritable chantier pendant quatre ans. Les travaux, dont la direction et la coordination furent confiés à Philippe de Rothschild, fils d'Henri, suscitèrent les plus folles rumeurs. Les sommes dépensées dans le cadre du projet étaient estimées, selon les sources, entre 40 et 100 millions de francs : Henri de Rothschild en avait engagé réellement 60 millions. Divers noms circulaient pour désigner le futur établissement : Théâtre Scribe, Théâtre Molière, Théâtre du Lyceum. Ce fut finalement, et plus simplement, « Théâtre Pigalle ». Enfin, le choix de l'architecte alimentait sans doute également les rumeurs. Charles Siclis, connu pour ses réalisations luxueuses en même temps que modernes, avait construit des villas sur les côtes françaises, aménagé la demeure de Philippe de Rothschild, édifié des hôtels, des magasins, des salles de cinéma et de spectacle à Paris, et notamment deux théâtres : le Théâtre des Mathurins et le Théâtre Saint-Georges. En ce domaine, il avait donc acquis une expérience certaine et adopté des principes qu'il mit pleinement en application lorsque Henri de Rothschild lui confia son projet : « Au théâtre, il faut réserver le mystère, la surprise »[4].

Le fait est que, lors de l'inauguration le 20 juin 1929, la stupéfaction, l'étonnement, l'émerveillement et l'incompréhension parfois, furent au rendez-vous. La façade, toute de béton et de surfaces planes, avec en son centre comme une saillie semi-circulaire percée de petites fenêtres, laissait un sentiment de froideur. Mais l'impression ressentie par le visiteur lors de son entrée dans le bâtiment n'en était que plus saisissante : « Au centre du hall, immense, sur une hauteur de 10 mètres, et une largeur semblable, se dressait, telle une sculpture, un grand panneau multicolore, constitué de tubes nickelés horizontaux, auxquels des réflecteurs multicolores,

Charles Moreau, éditeur, 8. rue de Prague - Paris (XIIe)

Théâtre Pigalle. Détail de la Salle.
Charles Siclis, architecte. Collaborateurs, Just et Blum, architectes





DEUX MANUSCRITS D'EDMOND JAMES ET ADOLPHE DE ROTHSCHILD

DEUX LIVRES D'HEURES ROYAUX

LES HEURES DE JEANNE DE NAVARRE
1972
ET LES TRÈS BELLES HEURES DE JEAN DE BERRY
1956

François Avril

Il reste bien peu de témoins en France de deux des plus extraordinaires collections de manuscrits à peintures réunies par des Rothschild, celle, relativement connue depuis les recherches de Christopher de Hamel[1], du baron Edmond James de Rothschild (1845-1934) et celle, beaucoup plus mystérieuse, de son cousin Adolphe von Rothschild (1823-1900).
Deux de ces manuscrits ont abouti pourtant, après bien des tribulations, à la Bibliothèque nationale de France, où ils perpétuent ainsi le souvenir de ces collections aujourd'hui irrémédiablement dispersées. Tous deux entrent dans la catégorie de ce que Delisle appelait « les livres royaux » et représentent ce qu'il y avait de plus raffiné dans la production de l'enluminure française au XIVe siècle.

LES *HEURES DE JEANNE DE NAVARRE*

Le plus ancien en date est un superbe livre d'heures exécuté pour Jeanne II, reine de Navarre (? – 1349), fille du roi de France Louis X le Hutin et de Marguerite de Bourgogne. Écartée de la succession royale en vertu de la loi salique, elle avait gardé, en compensation, la couronne de Navarre, dont son père était également titulaire. Le manuscrit peut être daté entre 1336 et 1349, année de la mort de Jeanne, et probablement plus près de la première de ces deux dates. Tant du point de vue des textes que de la décoration, ce livre d'heures sort de l'ordinaire. Il comporte un nombre tout à fait inhabituel d'offices et de prières, ces dernières rédigées le plus souvent en français. Un office complet et illustré de Saint Louis marque la dévotion de la titulaire pour son aïeul capétien, dévotion qu'elle partageait avec d'autres dames de rang royal, comme sa belle-sœur, la reine Jeanne d'Évreux, et sa propre fille, Marie de Navarre, épouse de Pierre le Cérémonieux, roi d'Aragon[2].
Cet ensemble de textes est accompagné d'un cycle de miniatures dû aux meilleurs artistes parisiens du temps. On y a reconnu l'intervention d'une équipe d'enlumineurs, travaillant de façon très unifiée sous la houlette d'une personnalité dominante, très probablement l'enlumineur Jean Le Noir, l'un des plus brillants émules de Jean Pucelle. Le Noir, qui s'est réservé l'illustration de deux des principaux offices contenus dans le volume, les Heures de la Vierge et les Heures de la Passion, est encore fortement imprégné par la leçon de son maître, qu'il interprète toutefois dans une veine pathétique, voire caricaturale. Jusqu'à la fin de sa carrière, dans les années 1370, il mettra son art au service de la famille royale ou de la Cour, ses principaux commanditaires ayant été Bonne de Luxembourg, la comtesse Yolande de Flandre, le roi Charles V et son frère Jean de Berry. La relation avec Pucelle ne tient pas seulement au style. Le manuscrit comporte également un calendrier, dont le programme iconographique très particulier est étroitement lié à celui que Pucelle mit en œuvre pour la première fois dans le bréviaire de Belleville de la Bibliothèque nationale de France. Les scènes des occupations des mois et les représentations des signes du zodiaque qui illustrent traditionnellement les calendriers médiévaux sont remplacées ici par un cycle beaucoup plus élaboré disposé sur deux registres. La partie la plus singulière de ce cycle occupe la partie inférieure : pour chaque mois sont mis en parallèle et en opposition un prophète et un apôtre. Le prophète, à gauche, tient une citation de son livre prophétique et tend une pierre du Temple situé à sa droite à l'apôtre qui lui fait face. Celui-ci soulève un pan du manteau du prophète, comme pour signifier que la prophétie de son vis-à-vis s'éclaire et s'accomplit dans l'article du Credo qu'il tient lui-même dans la main. Au fur et à mesure que l'on avance dans l'année, le Temple, symbole de l'Ancienne Loi, dépouillé de ses pierres, est réduit à l'état de ruine. Ce curieux cycle, qui vise à souligner l'accomplissement de l'Ancienne Loi par la foi chrétienne, est une des nombreuses variantes d'un thème très répandu dans l'imagerie religieuse de l'époque, celui du Credo des Apôtres. Complétant ce cycle, divers sujets se succèdent en frise, à la partie supérieure : ils représentent, de gauche à droite, l'apôtre saint Paul converti sur le chemin de Damas (mois de janvier), puis prêchant différentes nations (allusion à ses onze épîtres). Derrière lui, au sommet d'une porte de ville, se dresse la Vierge, ayant en main un pennon doté d'une image emblématique qui fait écho à l'article du Credo tenu par l'apôtre de la marge inférieure. À l'entrée de la porte, puis se décalant vers la droite à mesure que l'on progresse dans le calendrier, figure le signe du zodiaque correspondant au mois. L'évocation traditionnelle du cycle annuel et des activités des mois est ici suggérée de façon inhabituelle : sur une arcade bleutée symbolisant la voûte céleste, le disque solaire prend peu à peu de l'altitude, atteignant son apogée en juin, pour décliner ensuite. La succession des saisons est peut-être la partie la plus exceptionnelle du cycle, les habituelles occupations des mois étant remplacées ici par un véritable cycle botanique, où à chaque mois correspond un état particulier de la végétation : arbres effeuillés en janvier, arbustes sous la neige et



Fig. 2 : Jean Le Noir, *Le Couronnement de la Vierge*, Heures de Jeanne de Navarre, vers 1335, Paris, BnF, département des Manuscrits, Nal 3145, fol. 65 verso.



LES ROTHSCHILD ET LES MUSÉES APRÈS-GUERRE : DONS ET DATIONS

LA RÉCUPÉRATION ET LA RESTITUTION DES COLLECTIONS SPOLIÉES

1945-1953

Marc Bascou

Dans sa préface au catalogue de l'exposition des « Chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne » par les services alliés qui s'est tenue à l'Orangerie des Tuileries en juin 1946, Albert Henraux saluait le retour de tant d'œuvres insignes « revenues sur la place de la Concorde, théâtre de la dernière bataille de la capitale et de sa délivrance. Guérie de ses blessures elle aussi, l'Orangerie les recueille après leur long exil et les replace, à l'ombre des drapeaux alliés, dans leur atmosphère, celle de Paris et de la France »[1].

Dès septembre 1945, soixante et onze tableaux de maîtres anciens – de Rubens, Reynolds, Goya, Watteau, Chardin… – avaient été réceptionnés au Jeu de Paume, à l'arrivée d'un premier convoi venant de Munich[2]. En juin 1946, non moins de mille trois cent soixante-quatorze tableaux, soixante-quatre sculptures, six cent trois meubles, mille cinq cent quarante-six objets d'art avaient été récupérés grâce à l'intervention américaine : « Les Américains qui sont à juste titre fiers de nous avoir rendu ce service, seront particulièrement heureux de cette manifestation tout à leur honneur et la France se doit de leur manifester ainsi sa reconnaissance »[3].

Dans les délais contraints et dans les conditions extrêmement difficiles de la fin de la guerre, organiser une exposition comme celle de l'Orangerie des Tuileries était un véritable exploit. Les responsables de la Commission de récupération artistique ne pouvaient prétendre tout montrer et durent opérer une sélection de deux cent quatre-vingt-trois œuvres. L'exposition, heureusement prolongée jusqu'au 3 novembre, laissa un souvenir inoubliable à ceux – ils furent plus de cent vingt mille – qui eurent la chance d'y venir : « ces objets sortant des collections privées sont pratiquement inconnus. Et cependant ils sont pour la plupart parmi les plus beaux qui soient en France »[4]. Malgré la modestie du catalogue, ne mentionnant intentionnellement aucun nom de propriétaire et comportant à peine une douzaine d'illustrations noir et blanc, il était aisé de reconnaître un grand nombre d'œuvres, parmi les plus belles, qui provenaient des diverses demeures de la famille Rothschild où elles avaient été saisies[5].

Créée le 24 novembre 1944 par le ministère de l'Éducation nationale, la Commission de récupération artistique installée au musée du Jeu de Paume joua effectivement un rôle déterminant pour aider au rapatriement des œuvres spoliées. Grâce à la vigilance discrète de Rose Valland, chargée de mission au musée du Jeu de Paume, qui avait pu relever soigneusement le marquage des caisses au fur et à mesure des transports effectués vers l'Allemagne et récupérer des documents relatifs à chaque convoi, les musées nationaux disposaient heureusement des précisions nécessaires pour identifier la plupart des œuvres et les rendre à leur juste propriétaire.

Des mesures de protection avaient fort heureusement été prises par certains membres de la famille Rothschild dès le début de la guerre, si bien que les autorités nazies ne parvinrent jamais à mettre la main sur la totalité de leurs collections : un bon nombre d'œuvres d'art, parmi les plus importantes, confiées au Louvre et évacuées vers Montauban, demeurèrent en lieu sûr, sous la garde vigilante des conservateurs des musées de France, et ce malgré les séquestres décrétés par le gouvernement de Vichy. D'autres œuvres restèrent cachées pendant la durée de la guerre, grâce à l'efficace dévouement du personnel officiant dans différentes résidences de la famille[6].

De tous ces événements dramatiques, le souvenir était encore bien présent cinquante ans après. En 1997, lors d'un colloque sur les pillages et restitutions résultant de la Seconde Guerre mondiale, le baron Élie se rappelait, non sans humour, que son père avait confié des caisses à la garde des musées, ce qui avait permis de sauver toute une catégorie d'objets : « Comme toujours dans ces cas-là, la famille fait les choses comme il ne faut pas […] Ces caisses que l'on envoyait, de peur que les Allemands ne les prennent, devaient être anonymes ; or elles étaient pratiquement marquées de notre nom. Les conservateurs ont pu effacer le nom de Rothschild […] mais ils ont oublié qu'elles étaient marquées aux couleurs de nos écuries de course, bleu et jaune, la couleur des Rothschild. C'est un conservateur plus avisé de ces choses qui s'en est rendu compte. Un Allemand s'interrogeait déjà sur ce qu'étaient ces caisses alors qu'on lui expliquait que celles-ci appartenaient au musée du Louvre. » Le baron Élie se souvenait encore avoir continué de signer des états de restitutions de 1947 jusqu'à 1953. Et il racontait volontiers que sa femme allait « à bicyclette jusqu'à l'avenue Rapp où siégeait Carle Dreyfus, avec le catalogue de la maison, pour retrouver les objets qui nous appartenaient. Elle était d'ailleurs accompagnée de personnes qui travaillaient pour nous, en particulier des gens de maison qui avaient la possibilité de mieux reconnaître encore les objets parce qu'ils les avaient astiqués pendant des années ». Et de conclure : « C'est en ce sens que nous avons été particulièrement heureux »[7].



LES HÉRITIERS DU BARON ÉDOUARD DE ROTHSCHILD

Marc Bascou

DONS 1949-1974

1949

C'est par un courrier adressé à Georges Salles le 4 novembre 1949 que Guy de Rothschild proposait le don d'une superbe peinture d'Antoon van Dyck (1599-1641) : « Au nom de ma mère, la baronne Édouard de Rothschild, et de mes sœurs Mesdames Gregor Piatigorsky et Donald Bloomingdale, aussi bien qu'en mon nom propre, j'ai l'honneur de vous prier d'accepter comme don au Louvre un portrait de la Marquise de Doria par Van Dyck. Nous offrons ce tableau en souvenir de mon père, le baron Édouard de Rothschild, pour exprimer sa gratitude et la nôtre pour le rôle joué par la Commission de Récupération Artistique dans la restitution de sa collection pillée par les Allemands »[1] (fig. 1).

Ce somptueux portrait évoque les séjours génois de l'artiste dans les années 1620, une étape de sa brillante carrière qui n'était pas représentée au musée, pourtant riche d'une suite impressionnante de chefs-d'œuvre plus tardifs, venant essentiellement des collections royales[2]. Il est sans doute identifiable avec le portrait de Van Dyck, provenant de Gênes, acheté par le baron Alphonse pour 290000 francs en 1888, par l'intermédiaire du marchand Gauchez[3]. Cet achat était particulièrement remarquable, sachant que ces commandes génoises conservées jusqu'au XIXe siècle dans des demeures ancestrales étaient bien moins connues que les innombrables portraits que Van Dyck a laissés de son passage en Angleterre[4]. Au sein d'une petite douzaine de portraits en pied de grandes dames de la noblesse génoise, celui-ci est indéniablement l'un des plus réussis, que l'on peut rapprocher notamment des portraits aisément comparables de la marquise de Brignole Sale (Gênes, Palazzo Rosso, et New York, Frick Collection) ou de celui d'une dame non identifiée, conservé au Cleveland Museum of Art[5]. L'identité du modèle du tableau donné au Louvre, provenant des collections Doria et Montaldeo à Gênes, reste également incertaine : est-ce la marquise Geronima Spinola Doria ou une dame de la famille De Mari ?

La pose du modèle, vu de trois quarts, le port altier accentué par l'élongation du corps, l'arrière-plan architectural sombre, la vibrante harmonie colorée, le paysage éclairé d'une bande de ciel lumineux, révèlent bien davantage tout ce que le jeune Van Dyck doit à Titien, plutôt qu'à Rubens, qui, lors d'un passage antérieur à Gênes, avait également reçu des commandes de portraits de l'aristocratie locale.

Le majestueux portrait aujourd'hui au Louvre était assurément la plus belle œuvre de Van Dyck figurant dans les collections Rothschild[6]. Il ornait avant-guerre le grand hall du château de Ferrières[7].

1974

À la suite de la disparition de la baronne Édouard, ses enfants, le baron Guy et ses sœurs, Jacqueline et Bethsabée, firent à nouveau preuve d'une grande générosité envers le Louvre en offrant des œuvres de tout premier plan héritées de leur grand-père, toujours dans l'idée de contribuer à enrichir les collections du musée de la façon la plus appropriée.

Le baron Guy, pour sa part, prélevait dans les collections familiales le grand marbre de *L'Amitié, sous les traits de Madame de Pompadour* exécuté par Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785)[8] (vol. I, fig. 7, p. 28). La genèse de ce chef-d'œuvre de la statuaire du règne de Louis XV est bien connue : Pigalle en reçut la commande en 1749 pour agrémenter le bosquet de l'Amitié dans les jardins du château de Bellevue. L'artiste fit d'abord deux modèles – un réduit, puis un à grandeur – avant de lancer l'exécution du marbre, qui ne fut achevé qu'en 1753. Sous couvert d'une allégorie conforme à l'*Iconologie* de Ripa – figure habillée, sans parure, faisant le geste de l'offrande du cœur, et tenant un ormeau sec entouré d'un cep de vigne –, Pigalle a signé là un véritable portrait de la marquise, que l'on reconnaît aisément en comparaison du buste qu'il a fait d'elle à la même époque (New York, Metropolitan Museum). La couronne florale déposée à ses pieds était sans doute un détail voulu par la marquise elle-même, voulant signifier que l'amitié fleurit en toute saison.

Ce portrait « politique » – qui devait faire pendant à une statue de Louis XV – ne resta pas longtemps à Bellevue. La marquise l'en retira dès 1758, après la vente du château au roi. Le marbre connut par la suite une nouvelle destination prestigieuse lorsqu'il fut acquis en 1764, à la mort de la marquise, par le duc d'Orléans, pour orner les jardins du Palais-Royal. Mis aux enchères avec les biens de Philippe-Égalité, il disparaît jusqu'au milieu du XIXe siècle, où on le retrouve dans la collection du marquis d'Hertford à Bagatelle, avant qu'il ne soit racheté en 1904 par le baron Alphonse[9]. Dans l'hôtel de la rue Saint-Florentin, il était désormais à l'abri, placé dans une niche spécialement aménagée dans la grande salle à manger[10].



LE CHÂTEAU DE FERRIÈRES

Pauline Prevost-Marcilhacy

Légué en 1976 par Guy et Marie-Hélène de Rothschild à la Chancellerie des universités de Paris, sous le nom de Fondation Marie-Hélène et Guy de Rothschild, le château de Ferrières a conservé sa décoration immeuble par nature ainsi que d'exceptionnelles sculptures monumentales, dont certaines encore inédites [1] (fig. 1). Ces œuvres ont une triple provenance : elles ont été achetées par les deux propriétaires successifs du château, James de Rothschild (1792-1868) sous le Second Empire, puis son fils Alphonse (1827-1905), qui en hérita à la mort de son père en 1868. Après eux, le fils de ce dernier, Édouard (1868-1949), et son épouse Germaine, née Halphen, créèrent dans les années 1920 une séduisante salle de bains Art déco, demeurée intacte [2]. Occupé pendant la guerre, le château fut entièrement remis en état par Marie-Hélène et Guy de Rothschild en 1950, et devint pendant vingt-cinq ans le théâtre de fêtes mémorables [3].

Ultime réalisation de James de Rothschild, le château de Ferrières (1856-1868), construit par Joseph Paxton, l'architecte du Crystal Palace à Londres, porte la marque de plusieurs maîtres d'œuvre : son commanditaire – le « Grand Baron » –, son épouse – qui suivit de très près les aménagements de Ferrières [4] –, Van Cuyck – « le Cicerone du baron en Italie » [5] –, le talentueux Eugène Lami [6] – « l'ombre pleine d'imagination de la baronne Betty » [7] – et l'architecte Joseph Paxton, dont c'est ici la seule œuvre française [8]. Quelle fut la part de chacun ? En l'absence d'archives, il est difficile de trancher [9]. Il s'agit véritablement d'une œuvre collective, représentative de l'union des arts, où le rôle de chacun se fond dans un ensemble et s'efface devant l'architecture et le décor. Inaugurée le 28 décembre 1862 par Napoléon III, la demeure, devenue le symbole du Second Empire, est emblématique des ambitions artistiques et politiques de son commanditaire. Édifiée à un moment où le Grand Baron était concurrencé par le Crédit mobilier soutenu par l'empereur, Ferrières se voulait une réponse aux grands chantiers de l'Empire confiés aux adversaires les plus résolus des Rothschild, les frères Pereire [10]. Le programme décoratif, notamment celui sculpté, permettait au Grand Baron de rivaliser avec l'empereur par artistes français vivants interposés, mais témoignait aussi d'une certaine originalité. Sous le Second Empire, les collectionneurs de sculptures monumentales étaient en effet extrêmement rares : le marquis d'Hertford, le principal rival du Grand Baron, a surtout rassemblé dans sa galerie des œuvres appartenant à la sculpture française des XVIIIe et XIXe siècles [11]. En confrontant œuvres italiennes et sculptures de son temps, James de Rothschild a fait preuve ici de plus d'indépendance. Même si ces sculptures étaient moins exposées pour elles-mêmes que pour leur finalité décorative, le résultat n'en reste pas moins exceptionnel, démontrant un rare sens de la mise en scène. Ardent défenseur de l'art français, Alphonse de Rothschild compléta la décoration du château en acquérant des pièces maîtresses du XVIIIe et du XIXe siècle français, dont la célèbre *Pyrrha* de Tassaert, chef-d'œuvre de la collection de l'abbé Terray [12]. À travers ces deux collectionneurs, deux types de collections sont évoqués, l'un plus international, surtout tourné vers l'Italie, l'autre correspondant au regain du nationalisme en France après la défaite de 1870. Avant d'évoquer les œuvres conservées à Ferrières, il convient de rappeler le contexte de leurs acquisitions, car, nous l'avons dit, la plupart des œuvres sculptées encore en place, dont certaines sont exceptionnelles, ont été achetées par James de Rothschild.

JAMES DE ROTHSCHILD (1792-1868), FONDATEUR DE LA BRANCHE FRANÇAISE

James de Rothschild (1792-1868) était le dernier des cinq fils de Mayer Amschel [13]. « Petit, laid et orgueilleux », d'après le maréchal de Castellane, « frappant comme une ébauche de Rembrandt [...] avec son profil de singe intelligent », d'après Michelet [14], il arrive à Paris en 1811 et va participer, comme ses frères dans d'autres pays d'Europe, aux emprunts d'État que le gouvernement de la Restauration est contraint de lancer pour payer l'indemnité de guerre. Il dirigera la banque de la rue Laffitte pendant un demi-siècle, jusqu'à sa mort survenue en 1868. Mais, surpassant son frère Nathan par sa largeur de vues, il s'intéresse dès 1835 à la grande industrie et à la révolution ferroviaire, finançant dès 1835, sur les conseils d'Émile Pereire, la ligne de chemin de fer de Paris à Saint-Germain-en-Laye. À la mort en 1836 de son frère Nathan, chef de la branche anglaise, James devient l'homme fort de la famille, qui exerce sur ses frères et ses neveux un ascendant intellectuel et artistique autant que financier [15]. Son existence entière fut dominée par la volonté de creuser un fossé entre lui et les autres, tout en faisant siennes un certain nombre de références. Ce n'est d'ailleurs pas tout à fait une coïncidence s'il posséda les demeures des deux hommes politiques les plus habiles de l'époque : le château de Ferrières, acquis en 1829 de Fouché, ministre de la Police impériale,



LES HÉRITIERS DU BARON ROBERT DE ROTHSCHILD

Marc Bascou

DONS 1947-1972

1947, Louvre

Avec l'élégant portrait de lady Alston par Thomas Gainsborough (1727-1788), offert par Mme Muhlstein, Mlle Cécile de Rothschild, les barons Alain et Élie en souvenir de leurs parents, entrait enfin au musée l'un de ces portraits incontournables de l'aristocratie britannique sans lesquels aucune collection de peinture anglaise du XVIIIe siècle ne saurait exister (fig. 1). C'est lors d'une visite que René Huyghe – comme il le relate dans ses mémoires – fit au baron Robert, à Lausanne, après la guerre, que le choix de ce magnifique portrait fut retenu : « Avez-vous pu voir ma collection de près ? Quel est, selon vous, le tableau y figurant qui manque au musée du Louvre ? Je suggérai le grand portrait de femme de Gainsborough. Sans une hésitation, il me regarda et me dit il est à vous »[1].

Gainsborough a fait deux portraits de Gertrude Durnford (1732-1807), épouse de Rowland Alston, sixième baronnet de ce nom : un portrait en buste (non localisé), qui est probablement celui mentionné dans le salon de la résidence familiale d'Odell Castle en 1790; tandis que ce portrait en pied serait passé, par héritage collatéral semble-t-il, aux familles Craven à Brighton et Foster à Clewer Manor. Resté longtemps peu accessible et injustement ignoré des historiens de l'artiste, il n'a figuré que dans deux expositions à l'époque victorienne, en 1862 et 1866, avant d'être acquis par le baron Gustave en 1874.

Il s'inscrit pourtant dans une suite d'élégants portraits grandeur nature, qui comptent parmi les meilleures réussites du genre, exécutés alors que l'artiste séjournait à Bath, de 1759 à 1774[2]. Le visage distingué, fermement modelé, le geste retenu des bras croisés, le rendu vibrant des étoffes – satin replié ou froncé, dentelles noires ou blanches – montrent le brio avec lequel Gainsborough a su renouveler l'art du portrait aristocratique en Angleterre. Les tonalités sombres sont révélatrices de la technique de l'artiste à cette période, qui peignait souvent à la lumière des bougies. Le paysage à l'arrière-plan, faiblement éclairé par les rayons d'un soleil couchant, est l'un des plus impénétrables qu'il ait jamais esquissés. L'atmosphère romantique qui s'en dégage contraste singulièrement avec l'harmonie en tons pastel du célèbre portrait de la comtesse Howe, exécuté en 1764. De fait, la date du portrait de lady Alston reste incertaine : l'œuvre ne peut avoir été commandée à l'occasion de son mariage, célébré en 1753, mais pourrait être, comme le suggèrent certains spécialistes, l'un des tout premiers portraits en pied exécutés par l'artiste, dès la fin des années 1750. Le tableau a été agrandi en haut et sur les côtés – ce qui nuit à la composition – afin de recevoir un somptueux cadre sculpté et doré, travail français du milieu du XVIIIe siècle, qui est un morceau de bravoure de sculpture rocaille, d'une provenance prestigieuse puisqu'il devait entourer un portrait de Mme de Pompadour, dont les tours, ses emblèmes, sont multipliées dans la bordure. Auquel de ses portraits d'apparat ce cadre était-il destiné ? Il ne peut s'agir, en tout cas, des fameux portraits que François Boucher ou François Hubert Drouais firent d'elle, qui appartenaient à d'autres branches de la famille Rothschild, puisque les armoiries sommitales avaient déjà été changées pour celles de la famille Alston[3].

Les grands peintres anglais, Gainsborough et Reynolds en particulier, ont toujours occupé une place de choix au sein des collections Rothschild, comme en témoigne encore aujourd'hui le somptueux ensemble conservé à Waddesdon. Leurs œuvres étaient plus rares cependant dans les demeures de la branche française, les meilleurs exemples étant assurément le portrait de lady Alston et la toile des enfants Marsham – Charles, 2e lord Romney, et ses trois sœurs –, œuvre tardive de l'artiste (1787), précédemment chez lord Rothschild à Tring Park et rachetée par le baron Élie[4], tandis que le fameux « Pink Boy », légué par Ferdinand à la baronne Edmond James en 1898, est à l'inverse retourné en Angleterre lorsqu'elle l'a légué à son tour à son fils James Armand en 1935[5].

Le *Portrait de lady Alston* de Gainsborough, de même que le *Bouffon* de Frans Hals, qui avaient été emballés dans des caisses heureusement confiées à la garde des musées et mises en sécurité à Montauban, échappèrent aux saisies des autorités nazies; inclus dans le séquestre des biens juifs décrété par les autorités de Vichy, ils furent un temps attribués au Louvre, avant d'être finalement restitués aux héritiers du baron Robert à la Libération.

Parmi les nombreux objets précieux amassés par les Rothschild, les ivoires médiévaux font clairement figure d'exception. La présence d'une rare statuette en ronde-bosse du dernier tiers du XIIIe siècle, censée représenter un prophète agenouillé tenant un phylactère (dans ce volume, fig. 2, p. 315), au sein des vitrines Rothschild, qui regorgeaient d'émaux peints, de gemmes, de bijoux, de faïences de Saint-Porchaire et de verres vénitiens, n'en est que plus remarquable[6]. Cette statuette, connue depuis 1863 alors qu'elle appartenait au marquis Costa de Beauregard[7], a sans doute été acquise


THOMAS GAINSBOROUGH

MOBILIER ART DÉCO
AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Évelyne Possémé

En 1966, les héritiers de Robert de Rothschild, ses enfants[1], décident de donner au musée des Arts décoratifs sept meubles[2] – quatre de Clément Mère et trois de Clément Rousseau – en souvenir de leur père[3] mais surtout de leur mère Nelly Beer, baronne Robert de Rothschild[4], plus de vingt ans après leurs disparitions respectives.

Ces meubles proviennent des appartements personnels de Nelly de Rothschild à l'hôtel Marigny, 23, avenue de Marigny dans le VIIIe arrondissement de Paris. L'hôtel Marigny fut édifié par Gustave de Rothschild, père de Robert, à partir de deux hôtels particuliers – l'un du XVIIIe siècle, l'autre construit au XIXe siècle par Eugène Leroux – qu'il racheta en 1869 à la duchesse de Bauffremont[5]. À partir de 1872, Gustave et son architecte Alfred Philibert Aldrophe réunissent les deux hôtels au moyen d'une nouvelle façade sur le jardin, édifient deux nouvelles ailes, une sur la rue du Cirque et l'autre le long de l'avenue de Marigny, de part et d'autre de la porte cochère datant du XVIIIe siècle. L'aménagement intérieur, commencé en 1876, fait appel à de nombreux artistes et décorateurs proches des Rothschild, notamment Eugène Lami et le peintre Henri Léopold Lévy. La décoration s'inscrit dans le mouvement historiciste avec des salles de réception inspirées des styles du passé : la Renaissance pour la galerie, le XVIIIe siècle pour les grands salons et le XVIIe siècle pour la salle à manger, dont les murs sont recouverts de marbre à l'exemple des salons de la Paix et de la Guerre au château de Versailles, château pour lequel Gustave de Rothschild éprouvait une grande admiration.

En 1911, à la mort de son père, Robert de Rothschild devient associé de la Banque Rothschild et hérite de l'hôtel particulier de l'avenue de Marigny. Il conserve les pièces de réception en l'état, mais entreprend à partir de 1916 des travaux de modification de la décoration intérieure des appartements privés avec l'aide amicale de l'architecte Albert Laprade, qui sert parfois d'intermédiaire avec certains artistes[6]. Ces travaux concernent notamment les appartements de sa femme Nelly, qui comprennent un boudoir en rotonde situé à l'angle de l'avenue de Marigny et du jardin. Ce boudoir est encadré, sur l'avenue de Marigny, par la salle de bains de la baronne puis la chambre du baron, tandis que, sur le jardin, il donne accès à la chambre puis au salon de la baronne, lequel jouxte le salon vert qui fait partie des salles de réception. Les trois pièces de l'appartement privé de la baronne donnent sur la terrasse du jardin.

C'est pour le boudoir en rotonde de son épouse que Robert de Rothschild commande au peintre et affichiste Leonetto Cappiello (1875-1942) un plafond peint qui sera terminé en 1920[7]. Réputé pour ses affiches et ses caricatures, Cappiello a déjà exécuté quelques décors peints. Les deux couples entretiennent des relations amicales et plusieurs lettres conservées par la famille Cappiello portent témoignage des propos échangés lors de l'élaboration du plafond. Ces trois lettres datées de septembre à octobre, mais sans indication d'année, ont certainement été écrites en 1920 alors que Robert de Rothschild, absent de Paris, faisait allusion à une permission prochaine. Le 9 septembre, il évoque la réalisation en cours : « L'Échelle du Pintor aura-t-elle peut-être remplacé l'échafaudage du Maroufleur ? » et fait quelques remarques sur la composition : « Pour que le plafond soit "signé" du plus Parisien des Italiens – pour cimenter l'Union intime des sœurs Latines – croyez vous que le MACARONI du FIL soit absolument indispensable ??? TSF ne suffirait-elle pas ou alors un fil argenté, invisible ou presque mais ne coupant pas votre ciel d'un serpentin micarèmesque ? Faites le courir le long de la cime des arbres si vous voulez… L'appareil Écouteur est-il aussi indispensable à l'Idée… mais ce dernier est moins choquant… En tout cas je laisse à votre Ame d'Artiste de solutionner la question… » En octobre, après la permission qui lui a permis d'admirer le plafond presque terminé, Robert de Rothschild revient sur la composition et sur les finitions : « mais que votre plafond ne soit pas l'Apothéose du Télégraphe ou Téléphone… Voyez quand vous passerez votre jus dorant et éclaircissant si vous ne pourriez abaisser le ton de certaines couleurs un peu hautes en valeur et un peu foncées… Certains verts de vos arbres et de vos dames du 1er plan… » Cappiello lui propose de peindre un autre plafond, peut-être pour la chambre de la baronne, mais Robert décline l'offre, trouvant que les boiseries se suffisent à elles-mêmes, et il regrette : « C'est dommage que pour un plafond on ne puisse, comme pour un tableau, l'accrocher et le décrocher : une semaine on aurait les petites dames potinant, l'autre le Conte de Fées. » La famille Cappiello conserve deux esquisses d'arbres pour le plafond et un tirage photographique montrant le peintre debout devant la toile en cours d'exécution. Bien que partielle, la toile montre des jeunes femmes rieuses perchées dans des arbres, l'ensemble disposé dans une composition plafonnante. Le sujet choisi par Robert est lié à sa formation d'ingénieur et à son intérêt pour la découverte d'Édouard Branly sur la communication sans fil, la transmission



DONS DE MAURICE ET MIRIAM ALEXANDRINE DE ROTHSCHILD

1935-1937

Marc Bascou

Il convient de rappeler ici que deux des héritiers du premier baron Edmond James, Maurice et Miriam Alexandrine de Rothschild, avaient fait acte de générosité, en leur nom propre, dans les années suivant la disparition de leur père.

Dès 1935, le baron Maurice voulut remettre au Louvre deux cristaux de roche de la Renaissance italienne associés au nom de Valerio Belli – un petit vase ceinturé d'une frise de médaillons allégoriques (vol. I, fig. 9, p. 271) et une plaquette figurant un prêtre faisant une offrande – et provenant des collections réunies par le baron Adolphe, dont on connaissait le goût pour les objets précieux en cristal gravé[1]. Ces objets rejoignaient ainsi le « trésor » d'objets médiévaux et Renaissance légué par le même Adolphe de Rothschild au musée en 1901.

La donation sous réserve d'usufruit consentie par le baron Maurice en 1937 d'une peinture de Maurice Denis (1870-1943), *La Leçon de couture*[2], était révélatrice d'un intérêt plus personnel pour l'art de son temps[3]. Peinte durant l'été 1903, cette œuvre figurant les trois filles aînées de l'artiste – Noëlle, Bernadette et Anne-Marie – assises autour d'une table recouverte d'une nappe à ramages garde le caractère intimiste des tableaux de la période nabie, bien qu'à cette date le modelé des figures, le traitement de la nature morte au premier plan et le chromatisme reflètent davantage l'admiration de Maurice Denis pour Cézanne. La mémoire de cet usufruit s'était-elle perdue, à la suite de la guerre ? L'œuvre n'entra finalement au musée national d'Art moderne qu'en 1960, trois ans après la disparition du donateur.

En 1936, Miriam Alexandrine de Goldschmidt-Rothschild, qui avait hérité une part importante des magnifiques collections de son père, fit don d'une aquarelle de Gustave Moreau (1826-1898), *Le paon se plaignant à Junon* (1882), l'une des soixante-trois illustrations que ce maître du symbolisme a exécutées d'après les *Fables* de La Fontaine, entre 1881 et 1884[4] (fig. 1). Ce don venait compléter les nombreuses études au crayon et esquisses préparatoires pour cette série déjà conservées au musée-atelier de l'artiste à Paris.

« C'est grâce à l'initiative d'Antony Roux que le grand artiste a produit cette œuvre capitale et unique par son originalité, sa variété, ses richesses picturales, sa spontanéité symbolique et sa haute envergure de pensées »[5]. Parmi les artistes de renom que le marchand de tableaux Roux avait mis à contribution pour cet ambitieux projet – dont Gustave Doré, Jules-Élie Delaunay et Henri Gervex –, Moreau a su conquérir les critiques et le public, séduits par une première série de vingt-cinq illustrations envoyées par l'artiste chez Durand-Ruel dès 1881. Succès inattendu, car l'interprétation poétique donnée par Moreau empruntait plus au surnaturel des *Mille et Une Nuits* qu'à une « apparente imitation des choses de la nature »[6] ! L'artiste livra huit aquarelles supplémentaires, dont *Le paon se plaignant à Junon*, en janvier 1882. La suite complète des *Fables* figura chez Goupil en 1886, puis à la rétrospective Moreau à la galerie Georges Petit en 1906. Robert de Montesquiou s'émerveillaità cette occasion de la « géniale interprétation des sujets, unie à la plus radieuse maîtrise », dont l'artiste a fait preuve dans cette resplendissante série d'aquarelles[7]. Il semble qu'Antony Roux s'en soit dessaisi peu après au profit « d'un fervent ami de l'art » – le baron Edmond James –, qui appréciait au plus haut point l'œuvre de Moreau.

1. Voir dans le volume I du présent ouvrage les contributions de Dimitrios Zikos et de Philippe Malgouyres sur les collections d'Adolphe de Rothschild.
2. Inv. OA 8281 et 8280; inv. RF 1937 116, donation sous réserve d'usufruit en 1937, entré en 1960 au musée national d'Art moderne, transféré au musée d'Orsay, déposé au musée de Saint-Germain-en-Laye (voir B. Dorival, « Nouvelles acquisitions. Musée national d'Art moderne », *La Revue des zrts*, 1960-6, p. 279-280).
3. Parmi les artistes de la période, c'est sans doute avec Giovanni Boldini (1842-1931) que le baron Maurice était le plus lié : il avait réuni un ensemble important de ses peintures, principalement des portraits mondains, dont le baron Edmond James se dessaisit par la suite (quinze tableaux sont passés en vente chez Christie en 1995). De cet ensemble, une *Scène de fête au Moulin Rouge*, évoquant la vie nocturne de Montmartre vers 1889 – œuvre méconnue et rare chez cet artiste –, est entrée par dation en 2010 au musée d'Orsay (voir S. Patry, « Œuvres acquises par dation », *La Revue des musées de France*, 2011-2, p. 41-42; inv. RF 2010-15).
4. Lettres de Mlle E. Cahen, 41, faubourg Saint-Honoré, à Georges Henri Desvallières, conservateur du musée Gustave Moreau, datées des 3 et 9 juin 1936; *Musée du Louvre. Gustave Moreau*, Paris, 1961, nº 108, p. 52; R. van Holten, « Gustave Moreau, illustrateur de La Fontaine », *L'Œil*, nº 115-116, juillet-août 1964, p. 22-27.
5. *Collection Antony Roux*, Paris, galerie Georges Petit, 19-20 mai 1914 (préface du catalogue de la vente après décès, justifiant que la série des aquarelles des *Fables* ne fasse pas partie de la vente).
6. Ch. Blanc dans *Le Temps* en 1881, cité par R. van Holten, « Gustave Moreau illustrateur de La Fontaine », *L'Œil*, juillet-août 1964, p. 24.
7. *Gustave Moreau*, cat. exp., Paris, galerie Georges Petit, 1906, p. 21-25.

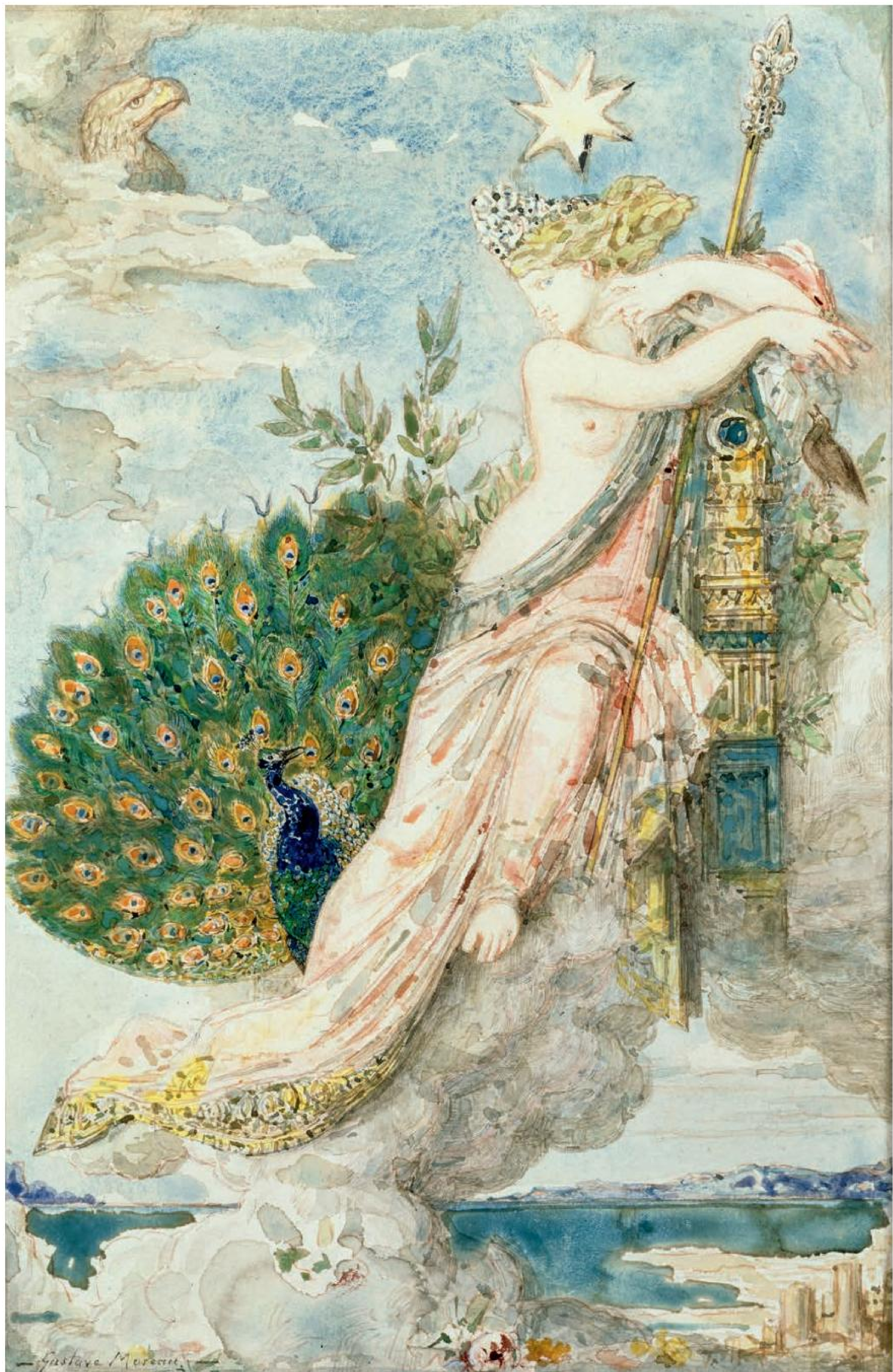


Fig. 1 :
Gustave Moreau
(1826-1898)
Le paon se plaignant à Junon, 1882, aquarelle, don Miriam Alexandrine de Rothschild, 1936
Paris, musée Gustave Moreau, inv. 566 *bis*.

DONS D'EDMOND DE ROTHSCHILD À VERSAILLES

1966-1988

Pierre Arizzoli-Clémentel

Le baron Edmond de Rothschild a eu, par deux fois, l'occasion d'exercer sa générosité envers le château de Versailles : en 1966 avec le don d'une commode de Riesener, et trois ans plus tard avec celui de quatre tapisseries appartenant à la série des *Conquêtes de Louis XIV*.

LA COMMODE DE RIESENER

Grâce au baron Edmond de Rothschild, la commode d'acajou de Riesener a pu retrouver sa place dans le salon des Nobles, une pièce essentielle du Grand Appartement de la reine au premier étage du château, sur le parterre du Midi (fig. 1) : c'est là en effet qu'avait lieu la présentation des dames dont la noblesse avait été dûment constatée par le généalogiste de la Cour [1].

En 1785, ce salon avait été, par la volonté de Marie-Antoinette, mis au goût du jour par son architecte, Richard Mique, avec l'installation d'une nouvelle tenture de soie galonnée d'or, de trois glaces monumentales, d'un nouveau lambris et d'une cheminée en marbre bleu turquin [2].

Le 5 décembre 1785, ordre fut donné à Riesener, l'un des plus grands ébénistes de son temps et l'un des préférés de la reine, d'exécuter trois commodes en suite pour ce salon. Ces commodes, « très riches », devaient comporter cinq tiroirs, deux principaux et trois, plus petits, en ceinture. Elles devaient aussi avoir, ainsi que les deux encoignures en suite, un décor de bronze doré fait exprès, reprenant le décor de la cheminée du salon : frises de postes, guirlandes de fleurs sur des consoles et feuilles d'acanthe au pied des consoles [3].

Le décor spécifique de la ceinture des meubles devait faciliter leur identification. L'une des commodes resta dans les collections nationales et fut déposée à Versailles par le Louvre en 1957 [4]. Une autre ayant disparu, c'est la dernière, qui fit partie des collections Rothschild au XXe siècle, qui fut donnée très généreusement à Versailles par le baron Edmond en 1966.

Ce don participait de façon remarquable à l'effort de remeublement entrepris depuis la Seconde Guerre mondiale et venait admirablement compléter les deux encoignures provenant du même ensemble, retrouvées à Vaux-le-Vicomte, qui avaient pu être acquises par le château en 1961 [5].

LES TAPISSERIES

En 1969, le baron Edmond de Rothschild fit don au château de Versailles de quatre tapisseries de la série des *Conquêtes de Louis XIV* ; deux sont de dimensions moyennes, et deux de très grande taille. Elles faisaient partie des collections de sa famille depuis leur achat, en 1852, par le baron James.

On a beaucoup discuté sur l'origine des sujets tissés, dont on connaît plusieurs versions, dont une tissée à Tournai et une autre à Beauvais. C'est à cette dernière série qu'appartiennent les tapisseries Rothschild, exécutées sous la conduite de Philippe de Béhagle ou de ses successeurs à Paris après 1694, comme l'ont proposé tour à tour Roger-Armand Weigert [6] et Daniel Meyer [7], en mettant en avant la source probable des cartons, perdus : une suite de gravures de Sébastien Leclerc (1637-1714) intitulée les *Conquêtes de Louis XIV*.

Ces cartons, attribués pour des raisons stylistiques au peintre Martin des Batailles, un élève de Van der Meulen, auquel il succéda comme peintre des conquêtes du roi, montrent une certaine raideur dans la composition. Celle-ci ne manque cependant pas de souffle, ni de coloris, avec des rouges vifs et des bleus se détachant au premier plan sur des vues à vol d'oiseau décrivant les sites de batailles liées en partie à la guerre de Hollande, dans les années 1672-1678 [8]. On assiste ainsi à la « prise de Doesburg » en 1672 (vol. I, fig. 10, p. 33), au « siège de Besançon » et à la « sortie de la garnison de Dole devant le roi et la Cour », en 1674, à la « Sortie de garnison de Gand », en 1678 (fig. 2 et 3).

La suite dont font partie les quatre pièces Rothschild maintenant à Versailles comportait une cinquième pièce, toute différente d'esprit – il s'agit d'une bataille navale –, restée dans la famille d'Edmond de Rothschild, à Paris : elle représente la ville de Messine secourue par le général des galères, le duc de Vivonne, en 1672.

On doit signaler ici un procédé astucieux en usage dans certains ateliers pour donner à moindre coût à leurs productions une apparence de luxe : la broderie d'or de certains éléments, exécutée après tissage, peut donner l'illusion que l'on est devant une tapisserie à fils métalliques, le summum du luxe dans les grandes manufactures. Cet artifice est réservé, dans les tapisseries des *Conquêtes du roi*, au seul costume de Louis XIV.



DON D'EDMOND DE ROTHSCHILD AU MUSÉE DU LOUVRE

1990

Élisabeth Fontan

À la suite de la dation qu'il avait consentie au musée du Louvre, le baron Edmond de Rothschild a eu la générosité d'offrir en 1990 au département des Antiquités orientales un précieux monument d'art sumérien qui avait suscité l'intérêt de ses conservateurs. Il s'agit d'une coupe sur pied, en pierre noire marbrée, de petites dimensions [1] (fig. 1). L'inscription de onze lignes en caractères cunéiformes, gravée dans un cartouche évasé qui couvre presque toute la surface du piédestal, a permis de replacer cette œuvre dans le temps et d'en accroître considérablement le prix. Le père Jean-Vincent Scheil, éminent assyriologue qui a publié cette œuvre en 1927, a donné la première traduction de l'inscription [2] : « À Bau, la déesse gracieuse, sa dame, pour la vie de Gudéa, prince de Lagash, et pour sa propre vie, Nin-Alla, sa femme, a voué [ceci]. » Gudéa était un prince lettré et pieux qui régna sur l'État de Lagash, en Basse Mésopotamie, à la fin du IIIe millénaire avant J.-C. (vers 2130), à l'époque de la renaissance des cités-États sumériennes consécutive à la chute de l'empire d'Agadé. Il était arrivé au pouvoir par son mariage avec Nin Alla, fille de l'*ensi* (prince) Ur Bau, fondateur de la dynastie. Il instaura une période de paix et de prospérité qu'il mit à profit pour élever des temples aux divinités principales du panthéon de Lagash et notamment au dieu poliade de la ville de Girsu (actuelle Tello), Ningirsu, et à son épouse la déesse Bau, à qui est dédié cet autel. L'architecture en brique crue n'a pas été conservée, mais une magnifique série de statues du prince, placées dans les temples pour perpétuer sa prière, a été mise au jour sur le site. Ces sculptures étaient taillées dans une roche noire et dure, la diorite, que l'on faisait venir à grands frais du pays de Magan, c'est-à-dire d'Oman.

Le Louvre possède le plus riche ensemble au monde d'œuvres datant du règne de Gudéa. Le site de Tello a été exploré à la fin du XIXe siècle par l'un des pionniers de l'archéologie orientale, qui était, selon la tradition de l'époque, consul de France, en l'occurrence à Bassora, Ernest de Sarzec. C'est grâce à ses découvertes que les Sumériens ont été révélés à l'Occident. Les fouilles françaises sur ce site se sont succédé pendant plus d'un demi-siècle, menées d'abord par Sarzec de 1877 à 1900, suivi par Gaston Cros de 1903 à 1909, puis par Henri de Genouillac de 1929 à 1931 et enfin par André Parrot de 1931 à 1933. Pendant les vingt années d'interruption des campagnes aux alentours de la Première Guerre mondiale, le site a été pillé par les clandestins et leur butin dispersé sur le marché de l'art. C'est probablement des fouilles clandestines particulièrement sévères effectuées en août 1924 que provient notre autel, qui se trouvait en 1927 chez MM. Feuardent, célèbres marchands d'antiquités parisiens. Selon André Parrot, il s'y trouvait toujours en 1948 [3], mais on ignore comment et à quelle date l'œuvre est entrée dans la collection du baron Edmond de Rothschild.

Le terme d'« autel » employé par le père Scheil n'est peut-être pas pertinent. Il s'agit d'un élément de mobilier cultuel dont la fonction exacte est difficile à préciser, support d'offrandes ou brûle-parfum. Des fragments d'ustensiles semblables découverts au cours des fouilles de Tello sont conservés dans la collection du département des Antiquités orientales [4]. On sait que les pratiques du culte en Mésopotamie comportaient l'usage de substances odoriférantes.

Le principal intérêt historique de cet objet est qu'il confirme la lecture du nom de l'épouse de Gudéa proposée par François Thureau-Dangin à partir d'une statuette du Louvre (AO 227), privée de tête, qui porte la dédicace d'une femme pour la vie de Gudéa [5]. Une statuette de femme agenouillée porte également une dédicace pour la vie de Gudéa. Une autre statuette de facture comparable mais anépigraphe pourrait elle aussi représenter l'épouse du prince [6]. Et, bien sûr, il serait tentant d'identifier la superbe figure dite de la femme à l'écharpe avec la princesse Nin Alla, qui, voilà plus de quatre mille ans, a voué ce support d'offrandes miniature pour la vie de son époux.

Fig. 1 : Tello (?) (Iraq), Autel dédié par Nin Alla, épouse de Gudéa, Époque néo-sumérienne, vers 2130 avant J.-C., pierre noire, (stéatite ou chlorite), Paris, musée du Louvre, département des Antiquités orientales.

1. H. 10,4; D. coupe 7,1 cm, inv. AO 29931, comité du 3 octobre 1990. L'œuvre a fait l'objet d'une présentation par A. Caubet, « Un autel dédié par Nin Alla, épouse de Goudéa, don du baron E. de Rothschild », *Revue du Louvre*, 1991-1, p. 14-17, puis d'une nouvelle publication par B. André-Salvini, « À propos d'un objet cultuel de l'époque de Gudéa (AO 29931) », *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, nº 30, 1992, p. 267-273.
2. J.-V. Scheil, « Nin Alla, femme de Gudéa », *Revue d'assyriologie*, nº 24, 1927, p. 109-110.
3. A. Parrot, *Tello, vingt campagnes de fouilles (1877-1933)*, Paris, 1948, p. 349.
4. André-Salvini, 1992, p. 269-272 et pl. I à III.
5. F. Thureau-Dangin, « Gu-de-a, gendre d'Ur-Ba-u », *Revue d'assyriologie*, nº 7, 1909, p. 185.
6. Caubet, 1991, p. 16, fig. 2 à 4.



OBJETS ANTIQUES, PEINTURES, DESSINS ET OBJETS D'ART DU XVIIIe SIÈCLE

DATION DE 1990

Alain Pasquier et Marc Bascou

La magnifique dation, comportant un choix exceptionnel d'orfèvrerie et de bijoux antiques, ainsi que de peintures, dessins et objets d'art français du XVIIIe siècle, consentie en 1990 à l'État au profit du Louvre et de Versailles, et dont on sait qu'elle est venue du baron Edmond, a marqué d'une forte empreinte l'histoire récente de ces musées. Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler dans quelles circonstances est survenu ce remarquable enrichissement de leurs collections. Car tout s'est passé comme si l'idée de cette dation avait été lancée à la faveur d'un projet concernant les antiques : le rôle joué dans cette affaire par l'argenterie romaine mérite assurément d'être souligné. C'est à la suite d'une exposition organisée en 1988, pour le deux cent cinquantième anniversaire des premières explorations commandées par Charles III de Bourbon et conduites d'abord à Herculanum puis à Pompéi, qu'est né le projet d'une dation du baron Edmond. Le prêt le plus prestigieux consenti pour cette exposition réunissait en effet, de façon exceptionnelle, toutes les pièces du trésor de Boscoreale, celles données au Louvre par son aïeul comme celles appartenant à la famille.

De nombreuses consultations, suivies avec bienveillance par Maurice Rheims, furent nécessaires pour préciser le choix des œuvres comprises dans l'offre de dation, laquelle fut soumise à la séance du comité consultatif des Musées nationaux du 28 juin 1990, sous la direction de Jacques Sallois, qui venait de succéder à Olivier Chevrillon. Le baron Edmond ayant demandé que les œuvres demeurent chez lui jusqu'à l'acceptation définitive de sa proposition, la direction des Musées de France organisa le lendemain à 11 heures, à son domicile, une réunion de la délégation du comité consultatif afin que les œuvres y soient officiellement présentées. Quelques objets retenus pour la dation ne se trouvant pas à Paris, une délégation restreinte – où comité consultatif et conseil artistique étaient représentés en la personne de MM. Landais, Babelon et Alcouffe – se rendit au château de Pregny le 5 juillet 1990. C'est donc ainsi que ce somptueux ensemble de chefs-d'œuvre, alliant les plus belles créations des orfèvres de l'Antiquité romaine à celles des meilleurs artistes et artisans du XVIIIe siècle français, put entrer dans les collections nationales.

LES ANTIQUES

On sait que le magnifique trésor de Boscoreale, dans sa grande majorité, avait été acheté en 1895 par le baron Edmond James, qui, dans un geste d'une extrême générosité, l'avait aussitôt offert au Louvre. Le baron avait cependant voulu conserver quelques objets, dont deux *skyphoi* auxquels la justesse de son goût l'attachait plus particulièrement (vol. I, fig. 2, p. 74). Leur précieux décor en faisait des exceptions au sein de l'imagerie du trésor. Alors que les autres pièces puisaient leurs motifs dans un répertoire d'origine hellénistique, ces deux objets, isolément, faisaient découvrir deux scènes historiques purement romaines, dont l'inspiration, par-delà l'esthétique, rejoignait la propagande politique. Sur la triste destinée qui fut la leur dans la période moderne, comme sur leur importance dans l'histoire de l'argenterie romaine, François Baratte, qui connaît ce trésor mieux que personne, livre dans ces pages de savants commentaires[1].

Catherine Metzger, qui, parmi les conservateurs, veillait sur les collections de bijoux, m'encouragea à ajouter sur la liste de nos prétentions trois parures qui se présentaient comme d'époque hellénistique[2] : un collier en or dont l'élément central était un nœud d'Héraclès (fig. 1) et deux bracelets, l'un terminé par deux têtes féminines en ambre (fig. 2), l'autre par des têtes de félin de la même matière, dont l'une était manquante (fig. 3). Le collier est fait de deux chaînes de fils d'or pleins, soudées d'un côté à un tube en or sculpté de fils perlés et de granules, de l'autre à une tête de lion à la crinière fournie : les deux têtes félines, par un système de charnière, sont reliées au nœud central. Ce dernier est un entrelacement de deux tubes en or portant un décor exécuté en granulation et filigrane : le centre du motif est occupé par une grosse pâte de verre, assez mal conservée, tandis que les extrémités des tubes de la boucle ont la forme d'une tête de griffon. Plusieurs pendeloques sont suspendues sous ce nœud, sans qu'il soit certain qu'elles appartiennent à la facture primitive du bijou : on peut dire néanmoins que celle qui occupe le centre, et qui a la forme d'une amphore dont les anses imitent la silhouette du dauphin, évoque le répertoire des orfèvres hellénistiques; mais il se pourrait qu'elle ait plutôt appartenu à une boucle d'oreille. Même si l'on en détache ces accessoires, ce magnifique nœud se présente comme une somptueuse création d'orfèvre. Les deux bracelets à anneau rigide, sans système de fermeture, allient un travail savant de l'or, aussi bien sur l'anneau lui-même que sur les manchons qui en occupent les extrémités, à la précieuse présence de l'ambre. Car c'est dans cette matière rare que sont sculptées les deux têtes féminines du premier bracelet, et la tête léonine conservée sur le second. On est fondé, là encore, à se





DONATIONS ET MÉCÉNAT
1955-2016

ALIX DE ROTHSCHILD

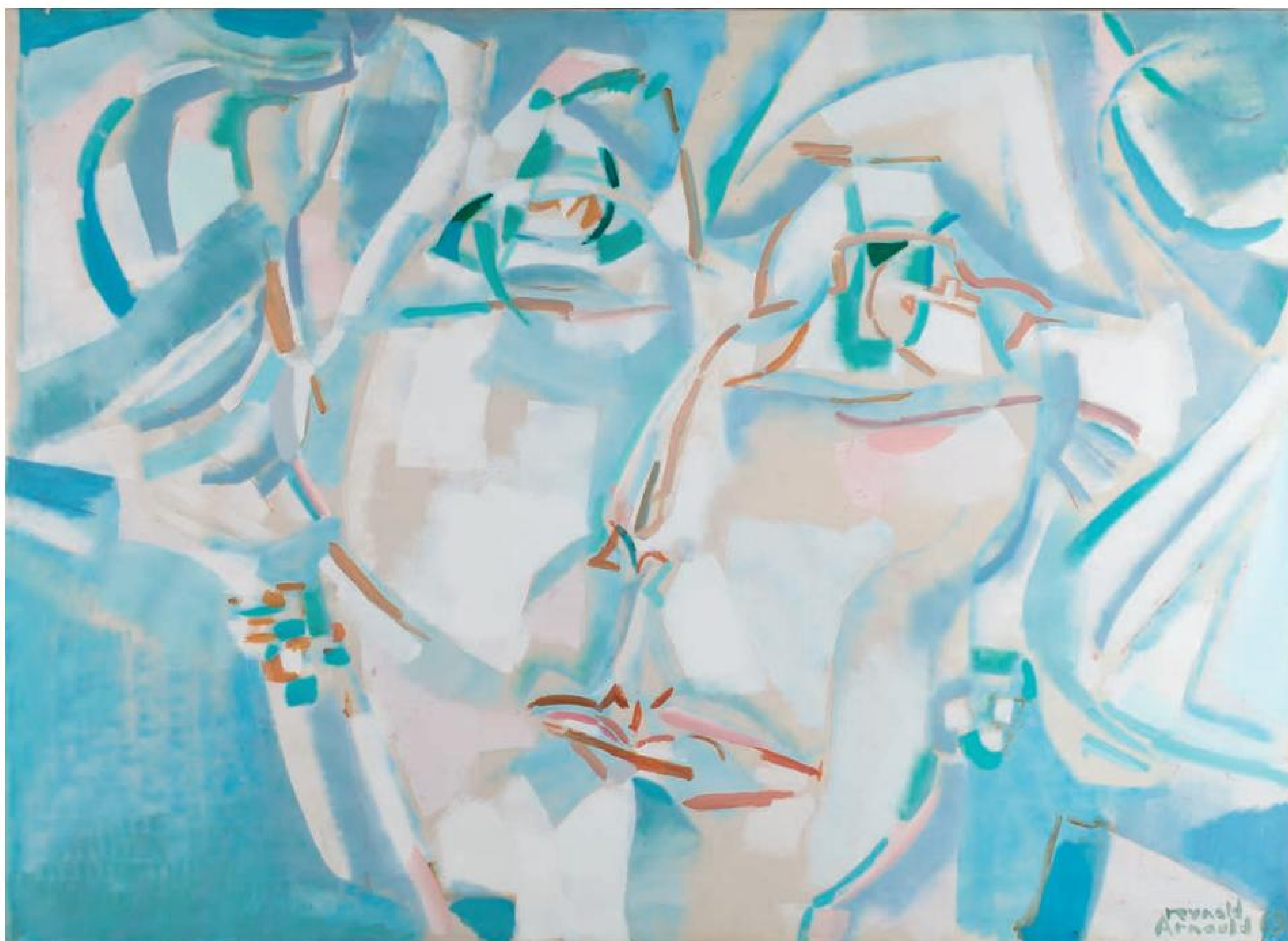
1911-1987

Pauline Prevost-Marcilhacy

Célébrée au moment de sa mort par le journal anglais *The Times* comme l'une des figures les plus marquantes de la famille Rothschild[1] en raison de ses très nombreux engagements artistiques, philanthropiques ou politiques, Alix de Rothschild reste aujourd'hui une personnalité méconnue (fig. 1). Mentionnée en passant dans les biographies consacrées à la famille Rothschild[2], elle est rarement comptée parmi les collectionneurs ou les mécènes français de son temps. Alix de Rothschild a pourtant suivi de près l'activité artistique des peintres de son époque : elle fut pendant trente ans très proche des jeunes artistes, jouant bien souvent auprès d'eux un rôle décisif dans leur carrière, leur apportant une aide matérielle et financière et contribuant pour certains à les faire découvrir du grand public[3]. « Une peinture peut être appréciée pour le plaisir qu'elle donne, mais j'aime aussi aider les artistes à agrandir leur cercle et les faire connaître à ceux qui ne les connaissent pas », souligne-t-elle à Raymond Cogniat en 1965, le premier critique à écrire un article sur son goût[4]. Cet engagement auprès de très jeunes artistes est sans doute l'un des traits les plus frappants de sa personnalité, même si philanthropie artistique et intérêt pour l'art moderne sont ici intimement liés. Refusant l'étiquette de collectionneur au sens traditionnel du terme – car, rappelle-t-elle, « Je ne fais pas de collection »[5], signifiant par là qu'elle achète selon son intuition et ses goûts –, Alix de Rothschild établit un rapport intime avec ses acquisitions, car ce sont « des œuvres qui ne sont pas toujours le meilleur de grands artistes. Mais… je les ai connus jeunes, et j'ai aimé les commencements qu'il y avait en eux »[6]. Elle réunira un ensemble important de peintures et de sculptures – bien qu'« en matière d'art, souligne-t-elle avec lucidité, les budgets so[ie]nt toujours trop limités, et le mien est toujours dépassé par toutes les folies que je fais dans ce domaine »[7] –, qui reflète avant tout ses amitiés et ses rencontres. Si de l'art vivant « elle n'a pas tout », précise-t-elle sans regret, ses acquisitions offrent un panorama personnel de l'art moderne des deux décennies d'après-guerre (1950-1970). Aujourd'hui en grande partie dispersée, sa collection conservée entre son hôtel parisien 21, avenue Foch et sa demeure de Reux en Normandie, dont elle avait hérité au milieu des années 1950[8], comptait en 1972 plus de deux mille œuvres (peintures, sculptures, œuvres graphiques) figuratives ou abstraites, mais appartenant majoritairement à la seconde École de Paris[9] (fig. 4). Cette collection atypique au sein de la famille Rothschild ne peut être dissociée de ses engagements multiples. Membre de la Société des Amis du musée d'Art moderne depuis le début des années 1950, Alix de Rothschild entre au conseil du musée en 1961 et participe activement à son développement[10]. Élue maire de Reux en 1953, elle organise des dépôts de sa collection aux musées du Havre (1966), de Caen (1970), de Honfleur et contribue à leur renaissance et à leur développement par plusieurs dons[11]. Sa curiosité la portant aussi vers les arts et traditions populaires, elle crée en Normandie le musée de la Bourellerie à Pont-l'Évêque[12]. Comme de nombreux collectionneurs, elle découvre l'art primitif à travers l'art moderne, citant volontiers en exemple le Dieu Gou entré au musée de l'Homme en 1892, qui préfigure, selon elle, toute la sculpture du XX[e] siècle[13]. Devenue présidente en 1965 de la Société des Amis du musée de l'Homme, elle organise plusieurs expositions marquantes, dont celles de 1965, « Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme », ou de 1967, « Arts primitifs dans les ateliers d'artistes », et appuie la politique du musée par un grand nombre d'achats et de dons[14]. Ses différents engagements sont indissociables de son histoire personnelle et de son attachement à la culture universelle juive. Présidente du comité français des Amis du musée d'Israël en 1973, elle organise une exposition consacrée aux juifs marocains[15]. Au-delà de la présentation de ses objets populaires, « il s'agissait de mettre en lumière la contribution du judaïsme marocain à la culture et à la pensée juive universelle »[16]. Cette initiative est à l'origine de la prise de conscience et de l'intérêt pour le patrimoine oriental en Israël[17].

Retracer la vie d'Alix de Rothschild, ses multiples engagements, ses nombreux liens avec les artistes est encore une véritable gageure en raison du manque de sources disponibles. C'est donc un portrait en creux que nous pouvons esquisser à partir de quelques archives inédites retrouvées en Angleterre, en Allemagne ou en Italie, le catalogue dactylographié, non illustré, d'une exposition d'une partie de sa collection en 1970 au musée de Caen[18] et deux articles grand public consacrés à sa collection, l'un écrit en 1965 par le critique Raymond Cogniat dans *Studio International*[19], l'autre sept ans plus tard par Pierre Descargues dans *Plaisir de France*[20], sans doute à la suite de la visite qu'elle organisa à Reux pour les Amis du musée d'Art moderne[21].

Peu d'éléments sont connus sur la jeunesse allemande d'Alix de Rothschild, et sa vie apparaît coupée par son exil à Paris en 1936. Née à Francfort en 1911, elle évolue dans le milieu francophile et



Page 380 : *Robe de mariage*, Bethléem, vers 1915, soie et coton brodés, Paris, musée du Quai Branly, inv. 71.1971.36.1.
Fig. 1 : Reynold Arnould, *Alix de Rothschild*, 1969, huile sur toile, don Alix de Rothschild en 1980, Caen, musée des Beaux-Arts de Caen, inv. Caen MBA 82 11 1.

cultivé de ses parents, apparentés à la famille Rothschild[22]. Son intérêt pour l'art moderne semble précoce, comme le rappelle le critique Pierre Descargues, qui souligne à cette époque un goût personnel non pas pour l'art ancien, mais pour les jeunes impressionnistes allemands[23]. Une seconde période, marquée par son intérêt pour l'art moderne, s'ouvre après son mariage en 1929 avec Kurt Krahmer, directeur de banque à Dresde (1900-1936)[24]. Alix rencontre à cette époque le célèbre historien et critique d'art allemand Will Grohmann, directeur de la galerie de Dresde, spécialiste de Klee et de Kandinsky, qui joua certainement auprès d'elle un rôle d'initiateur. Un petit corpus de lettres en cours de classement conservées à Stuttgart montre les liens affectueux qui l'unissaient à l'un des plus célèbres historiens de l'art moderne en Allemagne avant-guerre. Il est difficile de déterminer avec précision le rôle que joua auprès d'elle Will Grohmann : conseiller sans doute pour l'achat de tableaux, mais rien ne permet d'affirmer qu'Alix ait acheté des tableaux de Kandinsky à cette époque, d'autant que ses goûts ont été freinés par ceux plus classiques de son mari, comme le laisse entendre cette anecdote : « On ne peut pas mettre sur les murs de la maison des œuvres que le mari n'aime pas »[25]. Grohmann agit certainement aussi comme expert : lorsque sa sœur, Minka, lui demande une expertise sur un tableau de Balthus ou un Kandinsky qu'elle vient d'acheter, c'est vers lui qu'Alix la dirige[26]. Malgré son départ en 1936, ses liens avec Grohmann perdurent, ainsi qu'en témoigne la visite qu'il lui rend en 1967 avec Nina Kandinsky[27]. Cette influence se manifestera chez Alix de Rothschild sous deux formes : d'abord par un intérêt pour les artistes allemands nés entre 1888 et 1894 qui se sont fait un nom en Allemagne dans les années 1920, Jules Bissier, Wols, Ferdinand Springer ou encore Francis Bott, dont elle possédera de nombreuses œuvres, et d'autre part une nette préférence pour l'abstraction lyrique, chère à Kandinsky, aux dépens de l'abstraction géométrique.

De cette époque datent aussi quelques voyages à Paris et sans doute de nombreuses rencontres avec des artistes[28], Raoul Dufy, à qui elle achète un tableau dans son atelier[29], et les peintres Robert et Sonia Delaunay[30]. Quelques lettres inédites datées de 1927, conservées dans le fonds Sonia Delaunay au Centre Pompidou, témoignent de l'intérêt d'Alix de Rothschild pour l'artiste abstrait : « J'ai deux petites toiles de vous que j'aime beaucoup mais qui ne portent pas votre signature : cela vous ennuie-t-il de les signer ? »[31], mais aussi pour la mère de Robert Delaunay, Berthe Félicie de Rose, fondatrice d'une société de production d'objets à Madrid, dont elle appréciait le talent et le goût[32]. D'autres lettes plus tardives et anecdotiques rappellent ce lien, qui ne s'interrompra qu'avec la mort de Sonia en 1979[33].

DONS D'ALIX DE ROTHSCHILD
AU MUSÉE NATIONAL DES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES ET AU MUSÉE DE L'HOMME

Bénédicte Rolland-Villemot

Les dons successifs qu'Alix de Rothschild a consentis au musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP) ainsi qu'au musée de l'Homme – collections réparties depuis entre le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) à Marseille et le musée du Quai Branly à Paris – rappellent l'intérêt très personnel qu'elle portait à ces objets témoins de la culture quotidienne et de ses traditions : céramique et objets de piété de la France rurale, costumes traditionnels, parures, soins du corps de diverses cultures méditerranéennes, objets de piété juive, ou encore objets des civilisations amérindiennes, d'Asie, d'Afrique ou d'Océanie.

Formant un premier ensemble, quarante-cinq objets européens rassemblés par Alix de Rothschild depuis le milieu des années 1950 jusqu'au début des années 1970[1] sont originaires aussi bien de France que d'autres aires géographiques européennes telles que la Tchécoslovaquie, la Yougoslavie et la Grèce. En collectionnant les pièces de ce type, elle a manifesté un goût, peu commun dans la famille Rothschild, pour des objets qui – selon leur matière, leur forme, leur usage – sont à la croisée de l'art savant et de l'art populaire. Elle partageait avec d'autres amateurs, comme les David-Weill – qui avaient fait divers dons d'objets domestiques au MNATP[2] –, cet engouement pour des objets d'apparence modeste mais témoignant d'une culture souvent menacée.

Ainsi, la fontaine de propreté donnée en 1955, produite dans la vallée d'Auge, est non seulement un objet d'une grande qualité esthétique, mais aussi une œuvre clef, signée et datée, ce qui est exceptionnel dans le domaine de l'art populaire. De plan circulaire, dotée de bords hauts, évasés et chantournés, et de quatre anses latérales verticales, cette céramique qui s'ouvre dans sa partie inférieure est décorée d'une croix entre des dents de scie sur un côté entre les anses. Elle porte une inscription sur l'encolure : « cette fontaine à été faite par moy Jacques vattier, 1768 »[3] (fig. 1). Alix de Rothschild, propriétaire du château de Reux dans lequel elle organisait des concerts de musique classique et où elle collectionnait des objets d'art populaire normand, était très attachée à cette partie de la Normandie.

D'autres objets de sa collection font référence à la religion populaire, à la piété du quotidien et aux coutumes et croyances du monde rural de la France et de l'Europe. Ainsi la montre solaire de berger qu'elle a offrit en 1963 : en France et en Europe, le berger était considéré comme le détenteur des savoirs populaires relatifs au temps et aux saisons. Les bergers fabriquaient eux-mêmes ce type de montre ou de cadran solaire afin de se repérer quand ils étaient à l'estive avec leurs troupeaux[4].

Les dons d'Alix de Rothschild incluent également des pièces de costumes parés traditionnels – où l'intention esthétique et symbolique est manifeste –, en particulier des costumes de Slovaquie très colorés : corselets féminins ou gilets d'homme richement ornés de broderies et de perles.

Parallèlement, dans les années 1960-1970, elle a acquis puis donné au musée de l'Homme quatre-vingt-dix-neuf objets provenant pour la plupart d'Afrique du Nord, du Proche-Orient et d'Asie, dont le musée du Quai Branly est aujourd'hui dépositaire. Cet ensemble qu'elle a collecté lors de ses nombreux voyages, notamment en Grèce ou au Maroc, témoigne d'une large curiosité pour tous les types d'objets populaires, avec un goût prononcé pour les éléments de costume et les bijoux, qu'ils viennent d'Afghanistan ou d'Ouzbekistan, d'Égypte, du Maroc ou des Territoires palestiniens.

Également présidente du Comité des Amis français du musée d'Israël, Alix de Rothschild a pris une part active à l'organisation d'une exposition présentée en Israël en 1973, sur l'implantation des Juifs au Maroc. Dans le discours qu'elle prononça lors de l'inauguration de l'exposition, elle déclarait que cette manifestation, qui lui tenait particulièrement à cœur, avait pour but d'« amener les Juifs originaires du Maroc à une meilleure connaissance de leur propre passé et à divulguer ce passé [...] Au-delà de l'aspect folklorique, de l'artisanat et de la vie de tous les jours, [il s'agissait de] mettre en lumière la contribution du judaïsme marocain à la culture et à la pensée juive universelle »[5].

C'est dans cet esprit qu'elle a recherché, sur le pourtour de la Méditerranée et au Proche-Orient, des objets de la culture juive, aussi divers qu'une robe de mariage tissée et brodée par les femmes de Bethléem (dans ce volume, p. 380), une coiffe de femme mariée et un châle de la région d'Hébron ou un voile de visage typique de Gaza, des tampons de tatouage ou un savon de pèlerinage à Jérusalem[6].

Les dons qu'elle a faits au musée de l'Homme, dans un souci d'humanité et de respect des cultures en voie de disparition, incluent également des objets d'Amérique et d'Océanie : figurines d'Équateur, du Mexique et du Brésil, tête en stuc du Guatemala, hochet en bois polychrome de Colombie-Britannique, clarinette du Mato Grosso, gourde du Sepik[7]… Quelques masques d'Afrique subsaharienne



Fig. 1 : Jacques Vattier, Fontaine, 1768, faïence,
Marseille, musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, inv. 1955.58.

y figurent aussi[8]. De même, elle a eu à cœur, à l'occasion d'une exposition temporaire dont le musée de l'Homme était partenaire en 1977, d'offrir au musée de Tahiti et des Iles – fondé par la collectivité territoriale de Polynésie en 1974 – un casse-tête marquisien[9]. Alix de Rothschild a toujours été sensible aux rapports existant entre l'art primitif, l'art populaire et l'art contemporain. En sa qualité de présidente de la Société des Amis du musée de l'Homme, elle a pris l'initiative, avec le directeur du musée, le professeur Jacques Mignot, d'organiser en 1965 une manifestation mémorable regroupant les chefs-d'œuvre de cette grande institution[10]. Deux plus tard, elle participa avec le même élan à une exposition des « Arts primitifs dans les ateliers d'artistes », qui réunissait des œuvres d'Amérique, d'Afrique, d'Asie et d'Océanie ayant appartenu à plus de soixante artistes tels qu'Arikha, Arman, Atlan, Braque, César, Derain, Dodeigne, Max Ernst, Goerg, Hartung, Labisse, Lapicque, Lhote, Magnelli, Matisse, Matta, Nevelson, Paalen, Picasso, Soulages, Vlaminck. Dans la préface du catalogue, elle exprime sa gratitude « aux peintres et aux sculpteurs qui les premiers, au début de ce siècle, ont su discerner le passionnant et le riche contenu des objets »[11].

1. Ces collections sont aujourd'hui partagées entre le MuCEM (musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) et le musée du Quai Branly.

2. Dons David-Weill au MNATP : en 1937, trois objets domestiques (numéro de lot : 1937.4); en 1938, soixante-douze objets domestiques (1938.12) et deux carreaux (1938.83); en 1939, un coq de clocher (1939.12) et un plat (1939.49); en 1948, vingt-trois poteries (1948.39); en 1952, deux objets (1952.13).

3. Inv. 1955.58; voir *Trésors d'art populaire*, cat. exp., Paris, musée national des Arts et Traditions populaires, 1956, n° 519.

4. Inv. 1963.150, entrée dans les collections nationales en 1963 lors de la mise en place des vitrines de la galerie culturelle du musée; voir M. Jean-Brunhes Delamare, *Bergers de France*, cat. exp., Paris, musée national des Arts et Traditions populaires, 1962.

5. Voir *La Vie juive au Maroc*, cat. exp., Jérusalem, Musée d'Israël, 1973; N. Serfaty, « Le patrimoine culturel judéo-marocain à l'heure de l'exode », *Los Muestros*, XV, n° 18-19, 1994.

6. Inv. 71.1971.36.1 (robe de mariage), 71.1971.36.24 (coiffe de femme mariée), 71.1978.12.1 (châle), 71.1973.51.1 (voile de visage) , 71.1970.23.1/2/3 (tampons de tatouage), 71.1978.12 (savon); ces objets sont aujourd'hui conservés au musée du Quai Branly.

7. Inv. 71.1964.46.1, 71.1965.50.1, 71.1973.23.1 (figurines), 71.1976.67.1 (tête), 71.1966.22.1 (hochet), 71.1972.95.1.1-2 (clarinette), 71.1972.97.1.1-3 (gourde).

8. Voir dans ce volume la contribution d'Hélène Joubert, p. 392.

9. A. Lavondes, « Le musée de Tahiti et de ses îles », *Bulletin de la Société des études océaniennes*, n° 8, juin 1979, p. 4.

10. « Masterpieces of the Musée de l'Homme. Some Reflections by the Baroness Alix de Rothschild », *Studio International*, septembre 1965, p. 102-108.

11. *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, cat. exp., Paris, musée de l'Homme, 1967, n. p. (textes par A. de Rothschild, J. Millot, G. Picon, J. Laude); en 1976, la baronne Alix a cosigné un autre catalogue d'exposition avec R. Gessain, Y. Coppens, J.-L. Heim et L. Balout : *Origines de l'Homme*, Paris, musée de l'Homme, 1976-1977.

DONS D'ALIX DE ROTHSCHILD
AU MUSÉE DE L'HOMME

Hélène Joubert

Les quelques objets d'Afrique subsaharienne entrés à la fin des années 1960 au musée de l'Homme, aujourd'hui conservés au musée du Quai Branly, en tant que dons de Mme Alix de Rothschild[1], laissent entrevoir plusieurs histoires : celle des amateurs de ce domaine, lequel, tout au long du XXe siècle, a été en relation étroite avec l'art moderne, celle des artistes, notamment Braque, Derain ou Picasso, et des premiers experts, marchands ou collectionneurs, tels que Paul Guillaume, Charles Ratton, André Lefèvre et tant d'autres, mais aussi celle de ces objets venus d'Afrique, en grande majorité cultuels ou de prestige, et du marché de l'art qui les a mis en lumière, celle encore de la connaissance qui n'a cessé de s'enrichir à propos de leur origine, de leur production et de leur usage au sein d'un corpus qui s'est constitué au fur et à mesure qu'ils passaient du continent africain à l'Europe. Bien que peu nombreux, ils racontent enfin l'histoire d'une rencontre : celle de la baronne de Rothschild avec le musée de l'Homme[2] à travers sa Société des Amis, vénérable institution née en 1914[3], dont elle fut présidente à partir de 1963, et son attention particulière envers les arts « non occidentaux », issus d'Afrique, d'Océanie, d'Asie et des Amériques. Avec l'exposition « Juifs du Maroc » présentée au musée de Jérusalem en 1973, une collecte d'objets a été organisée sur le terrain à son instigation. De 1965 à 1976, la baronne a monté, avec l'aide de Marcel Evrard[4], dont elle était proche et qui fut sans doute aussi son conseiller concernant les acquisitions dont cet article rend compte, une série d'expositions de grand retentissement[5]. Ces manifestations ont contribué à redéfinir les objectifs muséographiques et l'idéologie générale du musée de l'Homme, qui semble avoir été alors le lieu de la réconciliation de l'ethnographie et de l'esthétique[6]. Pendant cette décennie 1960-1970, la Société des Amis a conduit une politique active dans le domaine des acquisitions et des dons d'objets de référence.

Au-delà de l'expression d'une personnalité généreusement mise au service des « arts primitifs » au musée de l'Homme, les trois objets qui témoignent aujourd'hui de la relation plus personnelle de la baronne de Rothschild avec l'art africain sont à la fois inattendus et intéressants à plusieurs titres.

Le masque enregistré dans l'inventaire comme gouro (fig. 3), mais plus probablement yohouré, est emblématique des arts les plus classiques de la sculpture de l'Afrique subsaharienne, ceux du centre de la Côte d'Ivoire, dont la statuaire et les masques baoulé, yohouré et gouro ont très tôt, par le raffinement de leurs formes et de leurs détails, le poli de leurs surfaces, la symétrie et l'équilibre de leurs volumes et de leurs compositions, leur esthétique exotique mais accessible, séduit le regard des premiers amateurs et permis à l'art africain de se tailler une place de choix dans les intérieurs avant-gardistes. L'attribution à tel ou tel groupe ethnique est parfois difficile, car les Baoulé ont été influencés par l'art sculptural plus ancien de leurs voisins gouro et yohouré. Les masques circulaient en effet beaucoup dans cet espace aux frontières ouvertes, et la fonction de formes proches peut être réinterprétée d'une culture à l'autre en passant notamment du divertissement au sacré. L'esthétique subtilement stylisée des visages des masques humains ou hybrides, avec leurs proportions longilignes, de l'ovale du visage à la fine arête nasale, leurs yeux en amande sous l'arc des sourcils et, dans le cas de cet exemplaire, la bouche circulaire du siffleur du *je* blanchie au kaolin, à laquelle répondent les oreilles placées très haut, explique que ces images délicates aient été particulièrement appréciées : Modigliani a été très marqué par ces formes aux lignes pures, qui ont inspiré son art du portrait. Incarnation d'une entité surnaturelle ambivalente intermédiaire entre un dieu créateur lointain et indescriptible et les hommes, le masque prend divers aspects, le monde des forces de la nature, à travers des références animales, s'y mêlant à celui de la civilisation humaine. L'humanité énigmatique du visage est ici tempérée par un aspect légèrement simiesque qui évoque le caractère redoutable des forces vitales qu'il convoque pour rétablir les équilibres mis en danger notamment par la mort. Les masques de ce type, présents lors des cérémonies funéraires, constituent un point de convergence entre les âmes des ancêtres et des défunts et la communauté des vivants et garantissent une forme de continuité mystique entre les groupes. Leur aspect séduisant contraste avec la puissance des forces de conjuration et de purification dont ils sont investis, lesquelles justifient les nombreux interdits qui les entourent, les femmes en particulier n'ayant pas le droit de les voir.

Le masque au long bec/museau entrouvert identifié comme bobo (fig. 2), aujourd'hui exposé dans les salles permanentes du musée du Quai Branly, surprend par le caractère original de son type. Il faut le réattribuer aux Mossi, dont il pourrait être un archétype composite, le *sukomsé*, représentant un esprit de brousse mi-oiseau (les plumes et le bec) mi-phacochère, animal dont on reconnaît la queue et le museau couvert de protubérances figurées par des chevilles et des clous de fer dressés, et marqué aux commissures par



Fig. 1 : Masque de danse, Gouro/Yohouré, Côte-d'Ivoire, fin du XIXe siècle, bois, pigments, Paris, musée du Quai Branly, inv. 71.1968.96.1.

des plis superposés noirs et blancs. Si la polychromie traditionnelle, blanche (kaolin), noire (extrait de graines d'acacia) et rouge (ocre rouge), est caractéristique des masques de l'Ouest burkinabé avant 1960, le type représenté et le principe horizontal de sa morphologie sont plus rares et relèvent du style de Kokologho. La forme de certains des dessins géométriques qui ornent sa surface rappelle les amulettes magiques qui protègent et activent sa puissance. Porté horizontalement sur la tête du danseur, il était complété par un volumineux costume de fibres d'hibiscus qui s'accrochait au niveau des trous de la base du cou de l'animal et le cachait aux yeux des spectateurs; accompagné de nombreux masques, il sortait lors des cérémonies agraires, des rituels d'initiation masculine et des funérailles. Les images sculptées qui permettaient aux esprits invisibles de se manifester et de communiquer avec la communauté, laquelle leur adressait dons et suppliques à l'occasion de leurs apparitions, ont évolué sur un plan plastique dans la seconde moitié du XXe siècle, tout en gardant une place importante dans la tradition locale de cette région d'Afrique. On peut considérer que le masque dont nous parlons est un bel exemplaire, rare, « ancien » et de référence, dont il existe peu d'équivalents dans d'autres collections muséales de par le monde.

La pointe d'ivoire historiée (fig. 1) appartient à un corpus d'objets « curieux » qui marquent une forme de renaissance du travail des ivoires sculptés pour l'exportation dans la région du Congo, dont l'origine remonte aux contacts avec les navigateurs portugais à la fin du XVe siècle et au début du XVIe siècle. Les premiers objets en ivoire afro-portugais, essentiellement des trompes, produits pour l'exportation dans cette partie des côtes africaines à une époque

DONS DE LA BARONNE ÉLIE DE ROTHSCHILD
AUX MUSÉES FRANÇAIS

Guillaume Séret

Née le 11 mai 1916 à Paris, Liliane Fould-Springer[1] est la fille du banquier Eugène Fould (1876-1929) – créé baron Fould-Springer par l'empereur François-Joseph d'Autriche en 1904 et membre de la branche cadette d'une illustre famille de financiers et d'industriels du Second Empire – et de Marie-Cécile de Springer (1886-1978), elle-même issue d'une famille associant banque et industrie. La famille s'installe en 1926 au palais abbatial de Royaumont, ou se déroule l'enfance heureuse de Liliane, de son frère Max (1906-1999) et de leurs sœurs Hélène (1907-1997) et Thérèse (1914-1953). La guerre survient et, dans « un geste à la fois de défi et d'espoir en l'avenir en cette période troublée[2] », le mariage de Liliane et de son ami d'enfance, le baron Élie de Rothschild (né le 29 mai 1917), alors en captivité en Allemagne, est célébré par procuration en 1941-1942[3].

À cette époque, Liliane, qui est vite au fait des enjeux familiaux, participe, pour le compte de sa belle-famille, à la vente aux enchères de la villa Rothschild à Cannes et parvient même à « racheter, avec l'un de ses cousins, Charles de Gramont, le grand portrait du baron Alphonse »[4]. La fin de la Seconde Guerre mondiale permet la célébration à Paris du mariage religieux, le 17 mai 1945, à la synagogue de la rue de la Victoire.

UN CADRE DE VIE PROPICE AU DÉVELOPPEMENT DES COLLECTIONS

Soucieux de disposer à Paris d'une résidence suffisamment spacieuse pour accueillir sa famille et recevoir, le baron Élie acquiert en 1955 rue Masseran l'hôtel particulier du comte Étienne de Beaumont. Édifié rue Masseran, à proximité des Invalides, par l'architecte Alexandre Théodore Brongniart, cet hôtel doit son nom au prince de Masserano, qui fut, de 1805 à 1808, ambassadeur d'Espagne à Paris. Conformément à la tradition familiale, ses nombreux salons mêlent toutes les formes d'art : tableaux, meubles, tapis, tapisseries, livres précieux, émaux, ivoires, porcelaines, bronzes, verres, bijoux, orfèvrerie de multiples époques et origines. Château-Lafite, qui accueille régulièrement la famille, est également l'objet de toutes les attentions. La baronne Élie, conseillée par Henri Samuel, est très « attachée à cette demeure et, avec le goût qu'on lui connaît, a mis, après la dernière guerre, tous ses soins à la remettre en état, en y préservant la grâce du passé »[5]. En 1975, ce sont le baron et la baronne Élie qui prennent à leur tour possession de l'ancienne résidence parisienne du baron Guy, au 10, rue de Courcelles – « un hôtel particulier plein de charme et qui avait appartenu à la princesse Mathilde » –, et cèdent l'hôtel Masseran à Félix Houphouët-Boigny.

LE GOÛT DE L'HISTOIRE ET DES COLLECTIONS

Liliane Fould-Springer manifesta très précocement un goût prononcé de collectionneur : dès 1936, à la faveur d'un séjour à Vienne, elle se laissa tenter chez un antiquaire par une scène de joueur de cartes à 100 shillings ! Sa vie durant, elle poursuivit ses acquisitions auprès des plus grands marchands, notamment Rosenberg & Stiebel à New York, et des maisons de vente[6].

L'accession de Gérald van der Kemp à la direction du château de Versailles s'accompagne de l'inauguration de la manifestation célébrant le bicentenaire de la naissance de Marie-Antoinette, archiduchesse, dauphine et reine[7]. Pareille exposition « n'aurait jamais pu être organisée sans le concours généreux de Madame la baronne Élie de Rothschild, qui a bien voulu assumer la charge de secrétaire générale »[8]. La baronne Élie est déjà à cette époque considérée comme « la plus grande détentrice d'objets ayant appartenu à l'infortunée reine de France »[9], mais préférait que l'anonymat accompagnât ses multiples prêts. Tout au plus est-il permis de suggérer, au terme de maints recoupements, que le bain de pied présumé provenir du Petit Trianon[10], qu'elle accepta de nouveau d'exposer en 1989[11], était issu de ses collections et que la paire de secrétaires à abattant[12] en citronnier et acajou marquetés avec plaques de Sèvres, passée par les collections des barons James et Gustave, appartenait à son époux. De même qu'une table à écrire[13] de Jean-Henri Riesener, aux marques du Garde-meuble de la reine et du Petit Trianon, qui fut également prêtée en 1989[14], la paire de secrétaires à abattant[15], qui était censée avoir figuré aux Tuileries, fut publiée en 1963 avec d'autres trésors de l'hôtel Masseran. Le rôle qui fut le sien tout au long de l'exposition contribua à faire naître une indéfectible amitié entre Van der Kemp et la baronne Élie.

La baronne Élie vivait entourée d'œuvres d'art associées à plusieurs autres illustres personnages du XVIIIe siècle, à l'instar d'autres membres de la famille Rothschild. Une grande figure du XVIIIe siècle également très présente chez elle était Mme du Barry, dont le beau



DONS DU BARON ÉLIE DE ROTHSCHILD

AU CENTRE POMPIDOU – MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

Bénédicte Ajac

L'intérêt des collectionneurs pour l'art contemporain se fait jour en France après la guerre, principalement pour les artistes de l'école de Paris, depuis l'art informel et l'abstraction gestuelle jusqu'aux courants les plus récents, comme le Nouveau Réalisme. Parallèlement, le Musée national d'Art moderne ouvre ses portes en 1947. Sollicitant auprès des artistes des dons ou des transactions dans des conditions favorables, suscitant de grandes donations et obtenant quelques acquisitions de premier plan, le musée s'attache à combler les manques les plus criants des collections nationales et à constituer un fonds d'œuvres contemporaines destiné à former le cœur de sa collection. Dans les années 1970, le projet consistant à transférer les collections du Musée national d'Art moderne au Centre Pompidou et la mise en place progressive d'un budget d'acquisition propre permettent de mettre en œuvre une politique d'achat autonome. Ainsi, de nouvelles acquisitions de chefs-d'œuvre historiques et d'œuvres récentes, d'artistes français et étrangers, notamment américains, viennent compléter les collections nationales. Un tel contexte dynamise la scène artistique contemporaine et cet engouement pour l'art d'avant-garde s'étend des musées et des galeries à quelques collectionneurs éclairés.

C'est le cas en particulier d'Élie de Rothschild, qui, « sans goûts préconçus, [sera] le premier Rothschild à s'être aventuré dans le dangereux domaine de l'art contemporain »[1], selon les termes de Douglas Cooper. Le collectionneur s'initie avec enthousiasme à l'art de son temps, grâce, entre autres, au galeriste Daniel Cordier, avec qui il engage une relation de longue complicité. Pendant de nombreuses années et notamment pendant les huit années d'activité de la galerie Cordier, celui-ci, avec son regard d'amateur éclairé, guide Élie de Rothschild dans la constitution de sa collection d'art contemporain. Cultivant le goût du risque qu'implique l'acquisition d'œuvres de son temps, le baron se rend propriétaire aussi bien d'œuvres d'artistes de premier plan, parmi lesquels Dubuffet, Rouault, Max Ernst, César, que de celles de figures moins en vue, comme Yolande Fièvre, Stahly ou Bissier.

En 1980, Élie de Rothschild fait don au Musée national d'Art moderne d'œuvres de César, Yolande Fièvre, Manolo Millares et François Stahly. Ces œuvres viennent enrichir les ensembles déjà constitués de ces quatre artistes dans les collections du Musée national d'Art moderne. Présentées à l'automne 1982 dans le cadre de l'exposition du Centre Pompidou « Choix pour aujourd'hui. Regards sur quatre ans d'acquisitions d'art contemporain[2] », elles témoignent du goût du donateur pour des artistes qui, issus d'une formation traditionnelle, s'en détachent pour élaborer un art plus personnel et nettement avant-gardiste.

Yolande Fièvre, notamment, s'éloigne très vite de la peinture classique : à partir de 1960, l'artiste, proche de Jean Paulhan dès 1948, mais aussi de Dubuffet et de Réquichot, expose dans la galerie de Daniel Cordier, rue de Miromesnil. C'est à la suite de la première exposition qui lui est consacrée au printemps 1962[3] qu'Élie de Rothschild constitue un ensemble d'« Oniroscopes » – des constructions de matériaux naturels ainsi nommées par Jean Paulhan – et de boîtes-reliefs, dont un poétique enchevêtrement de bois, *Festival pour oublier*, datant de 1961 (fig. 5). Dans des sortes de tiroirs en bois finement compartimentés, l'artiste ordonne les trouvailles (bois flottés, épaves miniatures, galets, tessons, branches minéralisées par la mer) ramassées lors de ses promenades sur les plages de Bretagne ou dans les rues de Paris. Répétition, accumulation, diversité des couleurs, des formes et des tailles, c'est un autre espace mystérieux qui s'ouvre, faisant oublier l'image originelle. Cette œuvre fut de nouveau présentée en 2007 dans l'exposition Yolande Fièvre à la Halle Saint-Pierre à Paris, où étaient également réunis un certain nombre d'« Oniroscopes » et de boîtes-reliefs ayant anciennement appartenu au baron Élie[4].

Millares, quant à lui, est d'abord influencé par les surréalistes. Plus tard, dans les années 1950, ses recherches, évoluant entre l'abstraction, l'art informel et la culture locale de Tenerife, le conduisent à exécuter des séries d'assemblages, inspirés du souvenir des momies des premiers habitants de l'île, les Guanches, dont les habits étaient faits de tissus rêches. Il commence dès lors à produire ses œuvres les plus caractéristiques, dont *Cuadro 120* (fig. 1), dans lesquelles il utilise des toiles frustes, déchirées, grossièrement raccommodées avec de la ficelle. Le noir et des éclaboussures de blanc, parfois de rouge, donnent à ces réalisations volontairement austères, faites de matériaux pauvres, une allure tragique. Les morceaux de toile, collés d'abord à plat, se froissent, se nouent, puis se figent en reliefs accidentés dès lors que l'artiste incorpore à son œuvre de la colle et du plâtre. Tous ces tissus sont fixés par des ficelles et des coutures grossières sur le support tendu à l'extrême – jusqu'à provoquer des déchirures, dirait-on – sur un châssis apparent par endroits. Cet assemblage, badigeonné et éclaboussé de blanc et de noir et dont la couche


MILLARES

DONS DE BÉATRICE ROSENBERG
AU MUSÉE D'ORSAY ET AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS 2005-2006

Marc Bascou

Il est aisé de comprendre que la photographie – qui n'a acquis ses titres de noblesse parmi les disciplines artistiques que tardivement – n'avait guère sa place, jusqu'à une période récente, au sein des collections Rothschild ! Comme le souligne Sylvie Aubenas, les cinq albums entrés précédemment à la Bibliothèque nationale, avec le legs de la baronne Salomon en 1922, « font partie de ce que l'on considérait à l'époque, quelle que soit la beauté intrinsèque de certaines images, comme de la documentation sur l'art et l'architecture »[1].
La donation sous réserve d'usufruit, consentie en 2006 par Béatrice Rosenberg en faveur du musée d'Orsay, de deux photographies par Pierre Bonnard (1867-1946), *Modèle tenant un chat* et *Modèle retirant sa blouse* (fig. 1), toutes deux prises dans l'appartement parisien de l'artiste, rue de Douai, vers 1914-1916, n'en est que plus remarquable[2].
Il avait fallu attendre l'inauguration de ce grand musée parisien, en 1987, pour que la photographie acquière enfin sa juste place au sein des musées nationaux, grâce aux efforts de deux conservateurs passionnés, Françoise Heilbrun et Philippe Néagu. Ce jeune musée a recueilli, dès son ouverture, le fonds de négatifs et de tirages-contacts – de format réduit – de l'atelier de Bonnard, retrouvé par ses héritiers et donné très généreusement par les enfants de Charles Terrasse[3]. C'est précisément de l'un d'eux, Antoine Terrasse, petit-neveu de l'artiste, que Béatrice Rosenberg tenait les deux photographies offertes au musée : deux rares agrandissements – épreuves argentiques obtenues à partir d'un film souple – que l'artiste avait faits pour lui-même et gardés dans son fonds d'atelier, à la différence des petits tirages qu'il avait remis à son modèle[4].
Cet aspect de l'œuvre de Bonnard – en sépia et blanc – était resté longtemps ignoré. Dans les années 1890-1900, il était pourtant loin d'être le seul artiste à s'adonner à la photographie, grâce à la technique de l'instantané : ils étaient déjà nombreux, qu'ils fussent peintres, comme Degas ou Vuillard, Breitner ou Edvard Munch, ou écrivains, comme Zola. Les clichés de sa vie privée, que Bonnard a pris entre 1891 et 1916 et qui montrent ses proches – en particulier Marthe, sa future épouse – ont de fortes résonances avec certaines de ses peintures : on y reconnaît son envie de capter un geste pris sur le vif, de saisir un mouvement dont le flou accentue les jeux d'ombre, et son goût des cadrages abrupts qui transfigurent les scènes quotidiennes.
Les deux rares photographies offertes au musée d'Orsay sont des images puissantes, qui témoignent d'un tout autre esprit : ce n'est plus le Bonnard intime que l'on y voit, mais bien l'artiste qui fait poser un modèle professionnel au regard direct, presque arrogant, l'une dans un cadrage accentuant les verticales, l'autre dans une composition plus géométrique, où le modèle tourne le dos aux cadres empilés dans l'atelier[5]. Admirons avec Françoise Heilbrun « la sûreté de l'œil de Bonnard et la qualité de son invention [qui] font de ses photographies des chefs-d'œuvre, même s'il ne s'est jamais pris au sérieux... Une telle production montre qu'en transposant en photographie sa vision de peintre d'avant-garde, il était en avance sur bien des photographes de son temps »[6].
Les œuvres de Bonnard n'ont ainsi fait qu'une timide et tardive apparition dans les collections Rothschild. Le baron Robert ne semble pas s'y être intéressé. Son fils Alain a failli se laisser tenter par l'acquisition d'un paysage plus tardif, sans doute l'une des versions de *L'Atelier au mimosa* peintes par Bonnard au Cannet dans les années 1930-1940, mais il y a finalement renoncé[7].

Le don manuel que Béatrice Rosenberg a fait en 2005 au musée des Arts décoratifs à Paris d'une pâte de verre 1930 de François Decorchemont (1880-1971)[8] s'inscrit bien davantage dans la tradition familiale, et rappelle l'intérêt que son grand-père, le baron Robert, avait porté aux artistes et artisans créateurs de l'Art déco[9]. Ce petit bol à pans coupés sur talon, structuré par deux petites anses à ressauts en pâte de verre moulée à cire perdue, qui correspond à un modèle créé par le maître-verrier en 1929, est un parfait exemple de l'évolution de sa production. À ses débuts, en 1903, Decorchemont utilisait une pâte de verre d'une extrême finesse et d'une quasi opacité – comme le faisait aussi son contemporain le céramiste verrier Albert Dammouse (1848-1926) –, couverte d'un décor tiré de la faune et de la flore, auquel il associait parfois des figures ou des masques à l'antique. À partir de 1909, il s'engagea dans une nouvelle voie : avec l'aide de son père, Louis-Émile Decorchemont (1851-1920), professeur de sculpture à l'École nationale des Arts décoratifs de Paris, il avait en effet entrepris d'adapter au verre le procédé de la fonte à cire perdue, en expérimentant une composition de pâte vitrifiée qui lui permettait d'obtenir des objets aux parois épaisses conservant leur transparence et leur luminosité. C'est au printemps 1912 que le



Fig. 1 : Pierre Bonnard, *Modèle retirant sa blouse dans l'appartement de la rue de Douai à Paris*, 1914, épreuve argentique, Paris, musée d'Orsay, inv. PHO 2006-6-2.

verrier put présenter pour la première fois au Salon des Artistes décorateurs, puis au Salon des Artistes français, un ensemble de pièces qui témoignait de cette nouvelle approche, par laquelle il renonçait à l'estampage d'éléments naturalistes au profit d'effets sculpturaux accentuant les formes et les lignes de construction. La matière dense, d'aspect presque minéral, dans laquelle la lumière pouvait se diffuser avec subtilité par des effets de coulées colorées, lui permettait de jouer de nuances infinies. Ses recherches sur la pâte de verre, dès les années 1910-1920, participaient du même désir de renouvellement esthétique que les créations de René Lalique (1860-1945) à la même époque : par ce travail exigeant, Decorchemont se situait au rang des vrais créateurs qui avaient su faire évoluer leur œuvre du naturalisme symbolique de l'Art nouveau aux géométries rythmées et épurées de l'Art déco.

Ce bol 1930 est ainsi venu compléter l'ensemble remarquable de pâtes de verre de Decorchemont – constitué de vingt-sept pièces, illustrant les différentes phases de sa production – conservé au département du Verre du musée des Arts décoratifs [10].

1. Voir sa contribution sur ce sujet dans le volume II du présent ouvrage.

2. Donation sous réserve d'usufruit faite à titre anonyme en 2006, levée de l'anonymat au moment de la renonciation à l'usufruit en 2015 : *Modèle tenant un chat dans l'appartement parisien de Pierre Bonnard* (inv. PHO 2006-6-1, H. 18 ; l. 13 cm) ; *Modèle retirant sa blouse dans l'appartement parisien de Bonnard* (inv. PHO 2006-6-2 ; H. 16,6 ; l. 11,3 cm) ; voir F. Heilbrun, dans *48/14. La revue du musée d'Orsay*, n° 24, 2007, p. 78-79.

3. *De Manet à Matisse, Sept ans d'enrichissements au musée d'Orsay*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 1990, p. 242 (notice par F. Heilbrun).

4. Les négatifs sont inclus dans la donation Terrasse de 1987 ; le musée d'Orsay avait acquis précédemment, en 1985, les tirages-contacts auprès de la galerie La Remise du parc, qui les tenait elle-même du modèle (inv. PHO 1985-398 à 400).

5. M. Lesauvage, « Sentimental instantané. Bonnard photographe », dans *Pierre Bonnard. Peindre l'Arcadie*, cat. exp., Paris musée d'Orsay, 2015, p. 170 et 176-177, fig. 137 et 138.

6. *Photographies de Pierre Bonnard*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 1987-1988, n°s 218 à 221.

7. Selon les souvenirs de Béatrice Rosenberg, que je remercie pour cette précision.

8. Paris, musée des Arts décoratifs, département du Verre, inv. 2005.15.1 (modèle 407, exemplaire C68, cachet moulé sous la pièce, H. 7,5 ; D. avec anse 12 cm) ; voir V. Ayroles, *François Decorchemont, maître de la pâte de verre*, Paris, 2006, p. 156 et 283.

9. Le baron Robert avait, semble-t-il, acquis d'autres pièces de Decorchemont, ainsi que de Jean Sala (je remercie J.-L. Olivié de cette information).

10. V. Ayroles, « À propos d'une œuvre charnière dans l'évolution technique et esthétique du verrier François Decorchemont (1880-1971) », *Revue du Louvre*, « Études », juin 2000, p. 70-75.



MÉCÉNAT
AU BÉNÉFICE DES MUSÉES
1963-2016

MÉCÉNAT AU BÉNÉFICE DES MUSÉES

Marc Bascou

À maintes occasions, comme par le passé[1], le mécénat de la famille Rothschild s'est manifesté par un soutien financier apporté à d'importantes acquisitions et à des campagnes de restauration au bénéfice de divers musées nationaux ou régionaux.

1963

L'achat le 3 juillet 1963, dans une vente de prestige chez Sotheby à Londres, de *La Belle Strasbourgeoise* de Nicolas de Largillière (1656-1746) (fig. 1) reste l'une des opérations les plus mémorables menées par un musée français : en l'espèce, le conservateur du musée de Strasbourg, Hans Haug, bénéficiait de l'appui de Cécile de Rothschild, qui assistait avec lui à la vente, où le tableau atteignit l'enchère record de 145 000 livres, soit 1 253 310 francs[2].

Par sa singularité, ce portrait énigmatique occupe une place unique dans l'œuvre de Largillière, connu surtout pour ses élégants et nombreux portraits de l'aristocratie et de la meilleure société parisienne. La pose frontale du modèle, sans effet de geste particulier, le costume étonnant avec son large « chapeau à cornes », la présence tendre du petit épagneul porté par sa maîtresse, les frondaisons automnales à l'arrière-plan, la discrète harmonie de noirs, d'ocre et de rose, tout contribue à en faire l'une des compositions les plus saisissantes de l'artiste[3].

Cette effigie de *La Belle Strasbourgeoise* passait déjà au XVIIIe siècle pour l'une des plus belles peintes par Largillière : elle orna les cabinets de grands amateurs tels que La Live de Jully et le duc de Choiseul-Praslin. Le tableau, réapparu au début du XXe siècle dans les collections de la comtesse de Sarcus au château de Bussy-Rabutin, passa ensuite dans celles de Charles Pradinel, directeur de la maison de couture Jacques Doucet. Il fit sensation lors de la vente des collections du parfumeur François Coty à Paris en novembre 1936, en se vendant 1 510 000 francs, le prix le plus élevé à cette date pour un tableau ancien de l'école française. Il figura à plusieurs reprises dans des expositions mémorables à Paris et à Londres[4].

La Belle Strasbourgeoise appartenait en dernier lieu à une parente de la branche anglaise de la famille Rothschild, Mrs. Meyer Sassoon. Largillière était aussi apprécié pour son talent de portraitiste par plusieurs Rothschild français : deux portraits étaient signalés chez le baron Edmond – une réplique de celui de *Mademoiselle Duclos* de la Comédie-Française et celui plus austère d'un magistrat parisien –, ainsi qu'un portrait de femme chez le baron Henri. L'œuvre la plus attachante était sans doute un *Portrait de femme à l'œillet avec un jeune serviteur noir* acquis par le baron Gustave[5]. Aucune de ces œuvres n'égalait cependant *La Belle Strasbourgeoise* !

1981

En 1981, le Louvre se rendait acquéreur, avec la participation du baron et de la baronne Élie, d'une impressionnante composition de Jacob Jordaens (1593-1678), *L'Adoration des bergers*[6] (fig 2). D'illustre provenance, puisqu'il a appartenu à la famille Six d'Amsterdam jusqu'en 1928, ce Jordaens paraît être la version la plus aboutie d'une longue série[7]. Il s'agit en effet de l'un des thèmes de prédilection de l'artiste, qu'il a traité à maintes reprises : l'exemplaire le plus ancien connu remonte à 1616 (New York, Metropolitan Museum), les derniers datent de la fin des années 1650 (exemplaires aux musées d'Anvers, Bristol et Raleigh), alors que le thème parallèle de *L'Adoration des Mages* est nettement moins fréquent dans son œuvre. Tout concourt à reconnaître dans ce tableau, avec Jacques Foucart, un chef-d'œuvre de la fin des années 1640 ou du début des années 1650 : « les belles cadences, l'ordonnance riche, la facture coulante, large et souple, d'une belle sonorité qui sait composer toutefois avec des pénombres demi-éclairées et des modelés aux bruns adoucis, un clair-obscur chaud et pénétrant mais sans relief tranché, la vivacité si humaine du chien, la fluidité de certains morceaux comme le canard offert au premier plan ».

Aux côtés des grands maîtres de la peinture flamande du Siècle d'or, Rubens et Van Dyck, magnifiquement représentés dans les collections Rothschild, il manquait effectivement une œuvre majeure de leur grand contemporain, Jordaens. Et le soutien apporté à cet achat du Louvre paraissait d'autant plus justifié qu'une autre *Adoration des bergers* de Jordaens ayant fait partie des anciennes collections royales – elle avait été achetée à la vente du duc de Saint-Aignan en 1776 – était sortie du patrimoine national, du fait de son envoi au musée de Mayence dès 1803.

1988

Le baron et la baronne Guy et leurs enfants, ainsi que les enfants du baron Alain, sont au nombre des grands donateurs qui ont généreusement répondu à la souscription nationale ouverte par la direction des Musées de France du 21 mars au 30 avril 1988, afin de réunir les 32 millions de francs demandés pour l'acquisition du *Saint Thomas à la pique* de Georges de La Tour. L'une des rares



Fig. 1 (page 410) : Nicolas de Largillière, *La Belle Strasbourgeoise,* 1703, huile sur toile, Strasbourg, musée des Beaux-Arts, inv. 2146.
Fig. 2 : Jacob Jordaens, *L'Adoration des bergers,* fin des années 1640 ou début des années 1650, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, inv. RF 1981-58

LES ROTHSCHILD
UNE DYNASTIE DE MÉCÈNES EN FRANCE

Grands collectionneurs et mécènes d'exception selon une tradition familiale « qui veut qu'à chaque génération, nous nous efforcions d'enrichir de notre mieux le patrimoine de notre pays », les Rothschild ont joué un rôle essentiel dans le domaine culturel depuis le dernier quart du XIXe siècle.

L'ampleur de leur générosité à l'égard des musées et des collections publiques françaises – près de cent vingt mille œuvres d'art données à plus de deux cents institutions – est pour la première fois l'objet d'une publication d'envergure. De l'Antiquité à nos jours, toutes les périodes de l'histoire de l'art y sont représentées, ainsi que tous les continents et les domaines de création.

Pour mener à bien cet ambitieux projet, Pauline Prevost-Marcilhacy a réuni cinquante-trois spécialistes, conservateurs et universitaires, français et étrangers, qui explorent ici tous les aspects de ce mécénat exceptionnel.